

CADERNOS

Neolatinos

Editorial

Há 15 anos de sua fundação, em setembro de 2001, *Os CadernosNeolatinos*, publicação do Departamento de Letras Neolatinas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FL/UFRJ) e do seu Programa de Pós-graduação e Pesquisa, vêm se consolidando como um espaço de divulgação de consistentes trabalhos realizados por docentes e alunos de pós-graduação, tanto nacionais quanto internacionais.

No entanto, a partir deste número, a publicação entra em uma nova fase. Além de estar sediada no Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas (SEER), recomendado pela CAPES, a revista passa a ter uma periodicidade semestral.

Com essas medidas, espera-se que a revista não se limite apenas à avaliação dos diversos organismos e instituições reguladoras e indexadoras, mas que se afirme como um espaço fértil de discussão e apresentação de pesquisas sobre estudos linguísticos, literários e da tradução.

Víctor Manuel Ramos Lemus

Editor

DISCURSOS NO LIMIAR. Entre a (re)Afirmação e a (re)Formulação, em *A Caverna* de José Saramago

ALVES, Maria Aparecida Rodrigues (PUC-SP)

Introdução

A História vivida pelo autor, assim como a sua visão de mundo, faz parte da composição de sua obra de arte. Entretanto, a essência artística do romance é evidente, estabelecendo-se através do jogo que o escritor, habilmente, faz entre a linguagem ficcional e a não ficcional.

Antônio Cândido (2010) afirma que, em séculos passados, o valor e o significado de uma obra de arte dependiam da presença de certos aspectos da realidade, sendo que esses aspectos constituíam o que ela tinha de essencial. Posteriormente, houve um posicionamento oposto, procurando mostrar que a importância da obra deriva de sua independência a quaisquer condições que lhe são impostas.

Atualmente, sabe-se que a obra não se desvia de suas visões históricas, sociais e ideológicas, e que essa só pode ser entendida, conforme afirma Cândido,

(...) fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de que a escritura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. (CÂNDIDO, 2010, p.13-14)

A obra literária não tem a finalidade de documentar a realidade; ela é verossímil ao real e faz associações entre a verdade e a ficção. O trabalho com a linguagem é seu aspecto fundamental.

(...) a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio das significações novas. A escrita é esse compromisso entre uma liberdade e uma lembrança, é essa liberdade recordante que não é liberdade senão o gesto da escolha (...). Posso sem dúvida escolher para mim esta ou aquela escrita, e nesse gesto afirmar a minha liberdade, pretender buscar um frescor ou uma tradição; já não a posso desenvolver numa duração sem me tornar pouco a pouco prisioneiro das palavras. (BARTHES, 2004, p. 15-16)

Portanto, pode-se definir que a liberdade que o escritor tem para compor seus romances, se evidencia através da escrita. E a linguagem é o caminho pelo qual o autor transita entre o real e o seu conhecimento de mundo.

José Saramago é um importante e renomado escritor português contemporâneo, conhecido pelo seu estilo narrativo inconfundível. A crítica social é um elemento evidente em seus romances, fazendo com que o leitor reflita sobre os aspectos sociais e econômicos, bem como sobre a perda de identidade do homem na contemporaneidade, o que é firmado através de uma política opressora.

Inclui-se, nas características que o tornam um autor único, a associação que faz de intertextos em sua produção, fusão de textos essa bastante complexa, haja vista Saramago não introduzir simplesmente outros textos em sua obra, mas desconstruir e reconstruir esses textos de maneira que aquilo que já era conhecido passa a ser, aos olhos do leitor, novo.

É válido observar que a transposição de outros textos, ou mesmo de vários textos em uma obra literária, não invalida a independência da obra que se constrói. Trata-se, é evidente, de uma nova obra, na qual o leitor mais atento percebe que há a associação de ideias, revelando-se, entretanto, um novo texto, único.

Pelo estilo próprio e único empregado em suas escrituras, Saramago é um autor bastante estudado. Inúmeros são os estudos destinados à sua obra. *A Caverna*, obra que constitui o nosso corpus, nesta pesquisa, entretanto, revela-se carente de abordagens que investiguem seus aspectos estético-literários. Perpassando, principalmente, os aspectos filosóficos e sociológicos, os estudos focados nesse romance parecem relegar a segundo plano a riqueza estética, em especial a questão da (re)tomada e (re)formulação de intertextos nela presente.

O romance *A Caverna* faz uma severa crítica à sociedade capitalista, na qual o trabalhador é visto com descaso quando não mais consegue acompanhar as exigências do mercado. Mostra, também, o lado oposto da situação, em que mesmo sendo classificado sem serventia, o homem pode, mediante ao que lhe resta, encontrar outros caminhos a serem percorridos.

Acreditas na divina providência que vela pelos desvalidos. Não, o que creio é que há ocasiões na vida em que devemos deixar-nos levar pela corrente do que acontece, como se as forças para lhe resistir nos faltassem, mas de súbito percebemos que o rio se pôs a nosso favor, ninguém mais deu por isso, só nós, quem olha julgará que estamos a ponto de naufragar, e nunca a nossa navegação foi tão forte. (SARAMAGO, 2000, p.346)

A Caverna foi o primeiro romance que Saramago escreveu após ter recebido o prêmio Nobel de Literatura, em 1998. Publicada em 2000, o seu título é sugestivo em relação à *Alegoria da Caverna*, de Platão. Várias são as semelhanças entre as obras, sendo as descobertas das personagens de um mundo desconhecido e a exploração de conhecer o novo o que modifica os sentimentos e condutas das personagens da trama de Saramago. A obra, de forma geral, questiona se estamos vivendo em um mundo de ilusões, se o que acreditamos ser real é de fato real ou somente sombras refletidas.

O romance narra a história de Cipriano, oleiro de profissão, que vivia com sua filha Marta e seu genro Marçal, guarda de segunda classe no Centro, e seu cão Achado, em uma casa simples com uma olaria, onde exercia seu trabalho de oleiro, construindo utensílios de barro. No entanto, devido aos ditames impostos pelo Centro, esse oleiro foi “obrigado”, para se situar as novas normas que lhe foram impostas, deixar de construir seus utensílios domésticos e passou a criar estátuas de barro e também sair de sua casa e morar no Centro.

Como todas as obras de Saramago, *A Caverna* não se distancia de efetuar uma crítica evidente à sociedade opressora. O próprio autor afirma que a obra é uma

metáfora da vida em países desenvolvidos, ou, não o sendo, iludem a si mesmos por conta de uma prosperidade que existe apenas na aparência. A crítica também se estende à economia de consumo, um dos assuntos políticos e intelectuais de grande relevância na atualidade.

Por essa crítica social que o autor traz, não somente à obra em questão, mas, sendo, uma das ideias centrais em seus romances, afirma Eula Pinheiro,

Saramago é um autor profundamente engajado na sua história, sempre atento à leitura de mundo. O seu texto conjuga aqueles dois princípios definidos por Roland Barthes presentes em toda a escritura: dizer a história e dizer a literatura. E, por ser assim, Saramago é um escritor e não um “mero escrevente” (PINHEIRO, 2012, p.83).

Ainda que esta crítica seja evidente, interessa-nos, aqui, no entanto, discutir o trabalho apurado, “com” e “na” linguagem, empreendido por Saramago. Almejamos verificar como, recorrendo a intertextos do passado, o autor põe em cena a construção do discurso literário, discurso que se constrói a partir da retomada de textos alheios, os quais são questionados, (re)afirmados ou (re)formulados.

As máximas populares em cena: a intertextualidade em A Caverna

A recorrência que os autores fazem a textos de outros autores é uma prática conhecida, sendo frequente a intertextualidade tanto no âmbito literário como fora dele. Segundo Bernardo (2010), muitos teóricos reconhecem a própria condição literária como intertextual. David Lodge afirma que “todos os textos são tecidos com os fios de outros textos, independentemente de seus autores estarem ou não conscientes” (LODGE apud BERNARDO, 2010, p.43). Laurent Jenny assegura que “fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra duma língua ainda desconhecida” (JENNY, 1979, p.5).

A intertextualidade tanto pode ser implícita, quando são introduzidos na obra intertextos sem que o autor mencione a fonte – quer com o objetivo de reafirmar a argumentação do texto ao que recorre ou de contradizê-lo, colocando em questionamento –; como explícita, o que ocorre quando o intertexto inserido não esconde a sua fonte, sendo evidenciado ao leitor que tal fragmento é atribuído a outro enunciador.

É identificável que a presença desses intertextos não pode ser vista como mera repetição. Inseridos em um novo contexto, os textos alheios ganham outros significados. Além disso, a própria autoria, nessas condições, passa a ser questionada. Roland Barthes assegura que

Um escritor – entendo como escritor não o mantedor de uma função ou o servidor de uma arte, mas o sujeito de uma prática – deve ter a teimosia do espia que se encontra na encruzilhada de todos os outros discursos, em posição trivial com relação a pureza das doutrinas. (BARTHES, 2013, p.27)

José Luiz Fiorin, fundamentado na teoria do dialogismo de Bakhtin, assegura que todo homem constrói sua linguagem a partir de diálogos alheios, tratando-se a intertextualidade, portanto, de um processo de recriação.

(..) todos os enunciados no processo de comunicação, independentemente de sua dimensão, são dialógicos. Neles, existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro, é sempre e inevitavelmente também a palavra do outro. Isso quer dizer que o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. (FIORIN, 2008, p.19)

Tal ideia é reafirmada pelo pensamento de Júlia Kristeva:

O significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis, no enunciado poético, vários outros discursos. Cria-se assim, em torno do significado poético, um espaço textual múltiplo, cujos elementos são suscetíveis de aplicação no texto poético concreto. Denominaremos este espaço de intertextual. Considerado na intertextualidade, o enunciado poético é um subconjunto de um conjunto maior que é o espaço dos textos aplicados em nossos conjuntos. (KRISTEVA, 1974, p. 174)

É Michel Foucault, no que se refere à intertextualidade, quem afirma que,

As fronteiras de um livro nunca são bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas e do último ponto final, por trás de sua configuração interna e de sua forma autônoma, ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede. (FOUCAULT apud HUTCHEON, 1991, p.167)

Portanto, compreende-se que um texto não se faz sem manter uma conexão dialógica com outros textos. Entretanto, cada texto inserido na obra traz um novo significado, levando o leitor não a uma abundância confusa de textos, mas a uma amplitude de significados, visto que todo intertexto gera um novo significado, outras vezes a serem observadas, as quais se inovam ou renovam através de outra obra.

No romance *A Caverna*, a intertextualidade é um aspecto fortemente presente. Saramago retoma textos do passado não de forma meramente copiosa ou alusiva ao já conhecido. Discursos alheios são incorporados ao romance, contribuindo para o aumento da complexidade da obra, de forma que cabe ao leitor resgatar em seu repertório textos de origens diversas, a fim de (re)construir o texto saramaguiano.

Saramago se apropria de textos alheios para trazê-los a um contexto geral, não individual, de uma época ou lugar específico, tentando mostrar que o ser humano, embora em constante processo de evolução, vive em paralelismo ao próprio ser humano, seja qual for a sua nacionalidade ou tempo em que viveu. Assim afirma Eula Pinheiro:

Saramago deixa claro com esse procedimento que a História é contínua e não fragmentada. Nenhum fato é ele só, nenhum fato é apenas a consequência das causas imediatas que o rodeiam, mas de todo um passado que, de certa forma, o construiu. (PINHEIRO, 2012, p.139)

A presença de provérbios e ditados populares constituem exemplos da recuperação de parte da História, já que, segundo Walter Benjamin, “os provérbios são ruínas de antigas narrativas” (BENJAMIN apud PINHEIRO, 2012, p.130). A linguagem dos provérbios e ditados populares sintetizou-se, implicitamente, em uma expressão de efeito moral e didático, visto que essas máximas são a “herança” de aprendizagem deixada através da história e de uma representação que doutrina as pessoas a algo ilusivo.

Sabidamente introduzidos por meio dos diálogos das personagens, pelos seus pensamentos e também comentários do próprio narrador, esses intertextos, de que Saramago se apropria em seu romance, permitem a construção de novos sentidos, o que implica ao leitor um olhar crítico.

É Yuri Tynianov quem nos alerta que “um mesmo elemento tem funções diferentes em sistemas diferentes” (TYNIANOV apud CARVALHAL, 1986, p.47). Para o crítico literário russo, o mesmo texto não tem a mesma função quando inserido em um novo contexto. Sendo assim, um texto original, retirado de seu contexto e inserido em um novo, perde a sua originalidade, sendo que o contexto em que passa a integrar traz a sua própria ideologia histórica e social. É o que podemos evidenciar nas reafirmações desses ditos em *A Caverna*.

Em meio ao fabrico dos bonecos, Cipriano ficou a noite inteira trabalhando; a justificativa que forneceu à sua filha, por passar a noite em claro, é acrescentada pelo ditado popular, que afirma o entusiasmo da personagem e sua expectativa referente às feitura dos bonecos e a aceitação, ou não, que o Centro teria em relação à sua confecção.

Os bonecos podem esperar que se fizesse dia, Mas eu não, Como diz o ditado antigo, quem tem cuidados não dorme, Ou dorme para sonhar com os cuidados que tem. (SARAMAGO, 2000, p.203). (grifo acrescentado)

Ainda no começo do fabrico dos bonecos de barro, a dúvida que pairava na mente de Cipriano e sua filha, no que se concretizaria todo aquele esforço quando fossem obrigados a morar no Centro, é reafirmada com os comentários do narrador:

O mau não é ter ilusão, o mau é iludir-se, provavelmente tinha estado a pensar o mesmo que a filha e a conclusão de um teria de ser, pela força da lógica, a conclusão do outro. (...) de qualquer modo barco parado não faz viagem, suceda amanhã o que suceder há que trabalhar hoje, quem planta uma árvore também não sabe se virá a enforcar-se nela. (SARAMAGO, 2000, p.152) (grifo acrescentado)

O comentário do próprio narrador no que tange ao amor adormecido de Marta e Marçal, neste momento, reafirma-se com a inserção do dito popular, acrescido da comparação das condições climáticas e da afirmação de como pode haver calma mesmo quando a tempestade se agrava.

(...) se ainda pode ser de alguma utilidade para as ignorâncias modernas, recordemos com ela, discretamente, para que não se riam de nós, que enquanto houver vida, haverá esperança. Sim, é certo, por mais espessas e negras que

estejam as nuvens sobre as nossas cabeças, o céu lá por cima estará permanentemente azul, mas a chuva, o granizo e os coriscos é sempre para baixo que vêm. (SARAMAGO, 2000, p.108) (grifo acrescentado)

Quando Cipriano Algor e Marçal retiram as louças de barro sem serventia do armazém do Centro, o subchefe implica com a demora, sugerindo que eles fizessem duas viagens. O oleiro, então, protesta, uma vez que havia alugado caminhão para a retirada da mercadoria. Exausto, Cipriano acreditou que o subchefe, devido ao seu protesto, iria dificultar a entrega dos bonecos de barro quando chegasse a hora, mas o genro acalma o sogro e o ditado popular acrescentado no final desse trecho é o elo confirmador.

(...) e o mais novo respondeu que talvez sim, mas que não era certo, que o chefe do departamento é que levava o assunto, desta já estamos livres, pai, a outra logo veremos, assim é que a vida deve ser, quando um desanima, o outro agarra-se às próprias tripas e faz delas coração. (SARAMAGO, 2000, p.177) (grifo acrescentado)

Para saciar a sua curiosidade em saber o que seu genro e os outros guardas velavam no subterrâneo do Centro, Cipriano Algor foi, por conta própria, desvendar tal segredo. Afinal, “sempre valerá mais arriscar-nos a subir à figueira para tentar alcançar o figo do que deitar-nos à sombra dela e esperar que ele nos caia a boca” (SARAMAGO, 2000, p.325).

Os provérbios e ditos populares usados no enredo da obra de Saramago constituem-se como exemplos de intertextos explícitos. O próprio narrador, ou mesmo as personagens, evidenciam que estamos mediante de um discurso antigo, usado através da história. No entanto, o autor não insere de maneira simples essas máximas em sua obra. Recorrendo ao recurso da intertextualidade parafraseada, o autor recupera esses textos antigos, em alguns momentos, de uma forma dócil, reconstruindo seus efeitos de sentido. Affonso Romano de Sant’Anna define paráfrase como:

(...) a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita. Uma paráfrase pode ser uma afirmação geral da ideia de uma obra como esclarecimento de uma passagem difícil. Em geral ela se aproxima do original em extensão. (SANT’ANNA, 1988, p. 17)

Em concordância com Sant’Anna, pode-se analisar os trechos da obra citados, como, por exemplo, quando o narrador reafirma o ditado popular “enquanto houver vida, haverá esperança” (SARAMAGO, 2000, p.108) em relação ao amor adormecido do casal, Marta e Marçal. Por meio do ditado, o narrador esclarece ao leitor aquilo que é comum nos relacionamentos, que principiam em chama intensa e essa, no entanto, ao decorrer dos anos, esfria, sem, entretanto, morrer. O narrador associa a situação com a euforia no fabrico dos bonecos de barro, que também se tornaria ilusão quando as personagens fossem obrigadas a morar no Centro. A personagem de Cipriano não deixa de trabalhar em seu projeto e o narrador arremata essa luta da personagem com o ditado conhecido: “barco parado não faz viagem” (SARAMAGO, 2000, p.152), pois somente

dando continuidade em seu trabalho é que Cipriano poderia ter a esperança de não precisar morar no Centro.

Podemos entender que a paráfrase é uma continuidade do texto que já existe, reafirmando-o, por meio de um contexto diferente, sem excluir ou diminuir a sua originalidade. De acordo com Sant'Anna (1988), a paráfrase é um discurso em repouso, um efeito condensado, de modo que podemos afirmar que a paráfrase é a intertextualidade da conformidade.

Os ditados populares não são, entretanto, apenas parafraseados, como sugerem os exemplos apresentados. Em *A Caverna*, eles são também reformulados e questionados pelas próprias personagens e pela voz do narrador, revelando-nos um outro modo de intertextualidade, a paródia. “A paródia é, pois, uma forma de apropriação que, em lugar de endossar o modelo retomado, rompe com ele, sutil ou abertamente” (PAULINO, 2005, p.36). Ainda conforme Paulino (2005), a paródia funciona na literatura e na sociedade como uma estrutura que desafina o tom elogioso da originalidade do texto.

(...) constatemos que a paródia, por estar do lado do novo e do diferente, é sempre inauguradora de um novo paradigma. De avanço em avanço, ela constrói a evolução de um discurso, de uma linguagem, sintagmaticamente. (SANT'ANNA, 1988, p.27)

Conforme afirma Sant'Anna (1988), a paródia foge de seu reflexo, fazendo com que as coisas saiam de seu lugar. É a intertextualidade da diversidade.

Linda Hutcheon, por seu turno, assim a conceitua: “(...) a paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença (...) é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar ou prejudicar ao mesmo tempo” (HUTCHEON, 1985, p.54).

Podemos, então, afirmar que a paródia altera o sentido dos textos, em alguns momentos ironizando-o, fazendo com que o leitor seja mais atento em sua leitura e estabeleça um olhar crítico de questionamento ao que já se conhecia.

Como exemplo dessa afirmação, vejamos:

Suponho que é do seu tempo, notou Marta, o dito de que quem fala do barco quer embarcar. Esse não é do meu tempo, é do tempo do seu bisavô, que nunca conheceu o mar, se o neto fala tanto de barco é para não se esquecer de que não quer fazer viagem nele. (SARAMAGO, 2000, p.137) (grifo acrescentado)

Ao manter diálogo sobre o Centro – espaço definido como sua futura moradia –, Cipriano reformula o ditado mencionado pela filha, fornecendo-lhe um novo significado, ao afirmar que no Centro não quer morar.

Por meio do diálogo que Cipriano tem com o chefe do departamento de compras, revela-se outra máxima:

Será caso para proclamar que o Centro escreve direito por linhas tortas, se alguma vez lhe sucede ter de tirar com uma mão, logo acode com a outra. Se bem me lembro, isso das linhas tortas e de escrever direito por elas era o que se dizia de Deus, observou Cipriano Algor, Nos tempos de hoje vai dar praticamente no mesmo, não exagerei nada afirmando que o Centro, como

perfeito distribuidor de bens materiais e espirituais que é, acabou por gerar de si mesmo e em si mesmo, por necessidade pura, algo que ainda que isso possa chocar certas ortodoxias mais sensíveis, participa da natureza do divino. (SARAMAGO, 2000, p.292) (grifos acrescentados)

A ideia que se tem de Deus, divindade, “escrever direito por linhas tortas” é desmitificada. Ao mencionar o Centro como aquele que escreve certo por linhas tortas, o narrador aproxima-o do Deus Criador, e o Centro passa a ser o “deus” que tudo pode.

Observemos, agora, dois excertos pertencentes a páginas distintas da obra. No primeiro, o subchefe, o mesmo que cancelou a produção dos bonecos de barro do oleiro, foi quem se incumbiu de “alegrar” a Cipriano, quando ele, ainda a contragosto, era residente do Centro.

Cipriano Algor dirigiu-se ao telefone, disse quem era e daí pouco tinha no outro extremo da linha o subchefe simpático, Foi uma surpresa para mim saber que tinha passado a viver no Centro, como vê, o diabo nem sempre está atrás da porta, é um ditado velho, mas muito mais verdadeiro do que se imagina. (SARAMAGO, 2000, p.322) (grifo acrescentado)

Esse mesmo ditado é usado pelo próprio Cipriano quando passou a noite a pensar como faria para tirar as louças do armazém do Centro sem prejudicar a entregar dos bonecos de barro: “Enfim o que tiver que ser feito será (...) o diabo não há-de estar sempre atrás da porta” (SARAMAGO, 2000, p.125).

Constata-se que a mesma máxima foi usada pelo autor em contextos diferentes. O primeiro intertexto grifado acima não foi introduzido no enredo sem propósito, ao mero acaso; esse traz resíduo irônico, visto que foi o Centro o responsável por deixar Cipriano desprovido de trabalho, não lhe dando opção, naquele momento, a não ser introduzir-se como morador dentro de seus protegidos portões. Essa ironia suscita no leitor um questionamento em relação à composição textual. Já o segundo, refere-se à maneira que Cipriano encontrou para se convencer de que tudo daria certo, de que com a fabricação dos bonecos, talvez, não precisasse morar no Centro. Mais uma vez, estabelecendo a relação com os respectivos contextos em que o ditado foi introduzido, pode-se afirmar que o autor vale-se da ironia em diferentes momentos na (re)construção do texto.

O narrador desconstrói os sentidos dos ditos populares também quando apresenta as frases de efeito como “pragas malignas”. Assim sendo, a validade de suas frases é colocada em questionamento:

Autoritárias, paralisadoras, circulares, às vezes elípticas, as frases de efeito, também jocosamente denominadas pedacinhos de ouro, são uma praga maligna, das piores que têm assolado o mundo. Dizemos aos confusos, Conhece-te a ti mesmo, como se conhecer-se a si mesmo não fosse a quinta e mais dificultosa operação. (SARAMAGO, 2000, p.71)

Outro exemplo de desconstrução da expressão popular evidencia-se quando, antes mesmo de saber que seus utensílios de barros seriam rejeitados pelo Centro, Cipriano, a caminho de uma entrega, se distrai com a demolição de prédios e busca “recuperar o tempo perdido”.

Cipriano Algor pôs a furgoneta em andamento. Distraíra-se com a demolição dos prédios e agora queria recuperar o tempo perdido, palavras estas insensatas entre as que mais o forem, expressão absurda com a qual supomos enganar a dura realidade de que nenhum tempo perdido é recuperável. (SARAMAGO, 2000, p. 19-20) (grifo acrescentado)

O narrador contradiz o ditado popular, ressaltando a insensatez de tal expressão e conduzindo o leitor a (re)pensar frases que por serem “automaticamente” repetidas, já não suscitam a reflexão de quem as profere.

Quando Marçal ligou para o sogro para informar o prognóstico negativo do chefe de compras do Centro sobre a continuidade do fornecimento das louças de barro, o genro pede para Cipriano ter esperança:

Seja como for, não fechou completamente a porta, só disse que estavam a estudar o assunto, até lá devemos manter a esperança, Já não estou em idade de esperanças, Marçal, preciso de certezas, e que sejam imediatas, que não esperem por um amanhã que pode já não ser meu. (SARAMAGO, 2000, p.66) (grifo acrescentado)

Nota-se que a resposta do oleiro vai de encontro com o ditado conhecido no que se refere à esperança, promovendo a “desautomatização” de sentidos arraigados, diferente da observação do narrador, que diz que, “enquanto houver vida, haverá esperança” (SARAMAGO, 2000, p.108). Saramago coloca o leitor em um impasse.

Após mostrar os desenhos dos bonecos de barro para o chefe de compras do Centro e este dizer a Cipriano que poderia ter uma resposta positiva, a esperança é vivenciada novamente, quando o oleiro e superior conversam: “Agradeço-lhe a esperança que levo, é já alguma coisa, A esperança nunca foi muito de fiar, Também penso o mesmo, (...)” (SARAMAGO, 2000, p.98) (grifo acrescentado), revelando a perspectiva irônica também da personagem.

A ironia que o autor incorpora em sua obra, através dos ditos populares acima mencionados, desconstrói o texto que ora era conhecido e cristalizado como forma de aprendizagem e credibilidade. O conhecido é rompido quando uma nova estrutura paródica é mostrada na obra, fazendo com que o leitor chegue a um questionamento reflexivo, que sem essa demonstração inversa não seria possível.

A veracidade das frases de efeitos é, pois, colocada em dúvida, uma vez que, para a sociedade, essas máximas são caminhos condutores de verdade: “Querer é poder, como se as realidades bestiais do mundo não se divertissem a inventar todos os dias a posição relativa do verbo (...)” (SARAMAGO, 2000, p.71).

Saramago não se limita a citar apenas os ditados populares na obra em questão. Outros tipos de textos, como o texto bíblico, são também inseridos no romance e a ironia, uma das características do autor, nele se faz presente, não como forma de desmoralizar o texto cristão, mas como uma maneira de alertar o leitor de que não existe apenas uma interpretação única e objetiva.

Da Lenda Indígena ao Discurso Bíblico

Em *A Caverna*, Cipriano apresenta-se como criador ao confeccionar os bonecos de barro, que também não são aceitos pelo Centro. A criação torna-se razão para que outros textos sejam convocados por Saramago. Dentre eles, a lenda dos peles-vermelhas.

Há no entanto um caso, um caso pelo menos, em que o barro precisou ir ao fogo para que a obra fosse considerada acabada. E mesmo assim depois de tentativas. Este singular criador a que estamos referindo e cujo nome esquecemos ignoraria provavelmente, ou não teria suficiente confiança na eficácia taumatúrgica do sopro nas narinas a que um outro criador recorreu antes ou viria a recorrer depois, como nos nossos dias, aliás, o fez também Cipriano Algor. (SARAMAGO, 2000, p.223)

O narrador, além de recorrer ao texto da lenda indígena, faz uma comparação direta do criador mencionado na lenda com o Deus cristão – divindade e criador da humanidade – e também com Cipriano, criador dos bonecos de barro. Os três criadores, cada um a seu modo, realizam um milagre com suas criações, as quais, no que se refere ao criador indígena e a Cipriano, não se dão de forma simples.

Voltando, porém, ao tal criador que precisou de levar o homem ao forno, o episódio passou-se de maneira que vamos passar a explicar, por onde se verá que as frustradas tentativas a que nos referimos resultaram do insuficiente conhecimento que o dito criador tinha das temperaturas de cozadura. (SARAMAGO, 2000, p.223)

As tentativas frustradas do criador dos peles-vermelhas decorrem da inexperiência que tinha em relação ao cozimento do forno: a primeira figura “tinha saído negra retinta, nada parecida com a ideia que ele tinha do que deveria ser o seu homem” (SARAMAGO, 2000, p.224). O criador indígena teve outras decepções em sua criação, segundo a narrativa da obra, a segunda apareceu-lhe branca demais e não diferente das demais, a terceira também não lhe agradou, somente na quarta tentativa, sem desistir de seu propósito, é que a sua criação o satisfaz.

(...) a quarta figura estava modelada e pronta para ir ao forno. Na suposição de que então houvesse acima deste criador outro criador, é muito provável que do menor ao maior tivesse elevado algo assim como um rogo, uma prece, uma súplica, qualquer coisa do gênero, Não me deixes ficar mal. Enfim, com as mãos ansiosas introduziu a figura de barro no forno, depois escolheu com minúcias e pesou a quantidade de lenha que lhe pareceu conveniente (...). Quando o nosso criador abriu a porta do forno e viu o que lá se encontrava dentro, caiu de joelhos extasiado. Este homem já não era nem preto, nem branco, nem amarelo, era sim, vermelho. (SARAMAGO, 2000, p.224-225)

Como forma de explicar a origem de diferentes raças, a trajetória do criador indígena é apresentada para demonstrar que toda criação é complexa, demanda trabalho, contradizendo, portanto, o discurso bíblico.

O criador da lenda dos peles-vermelhas e o criador saramaguiano trabalharam intensamente na criação de seus bonecos, suas figuras humanas. No entanto, tanto um quanto o outro sentem-se derrotados em razão do futuro que assalta suas criações. Uma

vez que, segundo o narrador, aquelas criaturas que o criador dos peles-vermelhas rejeitou, se multiplicaram sobre a face da terra, mas a quarta criatura, aquela por quem tinha se esforçado tanto, são impotentes, fazendo de sua criação uma derrota.

Já o criador Cipriano foi derrotado por conta da rejeição dos moradores do Centro, que não gostaram dos bonecos de barro, à personagem de Cipriano é retirado o prazer da continuidade de seu trabalho. É evidente que a não aceitação revela-se, aqui, como uma crítica social ao homem no contexto contemporâneo capitalista.

É verdade, senhor Algor, mesmo assim os resultados foram maus (...). Vinte homens e dez mulheres responderam que não gostavam dos bonecos de barro, quatro mulheres disseram que talvez comprassem se fossem maiores, três poderiam comprar se fossem mais pequenos, dos cinco homens que restavam, quatro disseram que já não estavam em idade de brincar e o outro protestou pelo facto de três das estatuetas representarem estrangeiros, ainda por cima exóticos (...). (SARAMAGO, 2000, p.291)

A história de criadores de bonecos de barro não se limita apenas a essas duas criações. O autor traz ao texto o discurso bíblico da criação como meio de identificar Cipriano com o Deus cristão, bem como, indiretamente, aproximar a figura do escritor da figura de um Deus criador.

“Só alguns vieram a este mundo para fazerem do barro adões e evas ou multiplicarem os pães e os peixes” (SARAMAGO, 2000, p.173). Assim o narrador intercala a história da criação humana que é encontrada no segundo capítulo de Gênesis, com a multiplicação dos pães e peixes, encontrada no oitavo capítulo de Marcos. Esses dois episódios são similares ao que acontece com o oleiro Cipriano, sendo ele criador e multiplicador dos bonecos de barro.

Deus, o criador maior, no primeiro capítulo de Gênesis, afirma que é o criador do homem, “ façamos o homem a nossa imagem e a nossa semelhança” (GENESIS, cap.1, vers.24). O narrador assemelha a criação de Cipriano ao discurso bíblico, quando a personagem modela as figuras e as imagina iguais a si mesmo.

Parecem-se comigo. E talvez que uma dessas pessoas (...) pelo gosto e talvez a vaidade de levar para casa uma representação tão fiel da imagem que de si própria tem, venha à olaria e pergunte a Cipriano Algor quanto custa aquela figura e além, e Cipriano Algor dirá que essa não está a venda, e a pessoa perguntará porquê, e ele responderá, Porque sou eu. (SARAMAGO, 2000, p.153) (grifo acrescentado)

A criação dos bonecos de barro do oleiro Cipriano é comparada, pelo narrador, com a criação humana e essa é interposta na obra em diferentes momentos para mostrar ao leitor que Cipriano Algor não confeccionou simplesmente bonecos de barro para comercializar ao Centro. Ele se dedicou à sua criação, cuidou de cada figura, assim como o criador maior se dedicou ao criar o homem.

“Conta-se que em tempos antigos houve um deus que decidiu modelar um homem com o barro da terra que antes havia criado, e logo, para que ele tivesse respiração e vida, lhe deu um sopro nas narinas” (SARAMAGO, 2000, p.182). O sopro nas narinas da criação do homem pode ser confirmado quando, “o Senhor Deus formou

o homem do pó da terra e soprou em suas narinas o fôlego da vida, e o homem se tornou um ser vivente” (GÊNESIS, cap.2, vers.7). Também neste aspecto, Cipriano é aproximado do Deus cristão.

E é aqui que humildes regressamos ao sopro nas narinas, é aqui que teremos de reconhecer a que ponto havíamos sido injustos e imprudentes quando perfilhámos e tomámos para nós a ímpia ideia de que o dito deus teria virado as costas, indiferente, à sua própria obra. Sim, é certo, depois disso ninguém mais o tornou a ver, mas deixou-nos o que talvez fosse o melhor de si mesmo, o sopro, a aragem, a viração, a brisa, o zéfiro, esses que já estão entrando suavemente pelas narinas dos seis bonecos de barro que Cipriano Algor e a filha acabaram de colocar, como todo o cuidado, em cima das pranchas de secagem. (SARAMAGO, 2000, p.183)

Ao retirar a primeira estatueta do forno, a enfermeira, Cipriano “sacudiu-lhe as cinzas do corpo, soprou-lhe na cara, parecia que estava a dar-lhe uma espécie de vida, a passar para ela o hausto dos seus próprios pulmões, o pulsar do seu próprio coração” (SARAMAGO, 2000, p.202).

Como pode se evidenciar na criação humana, escrita no segundo capítulo de Gênesis, no sétimo versículo, o homem foi criado do pó da terra. E no mesmo livro de Gênesis, terceiro capítulo, afirma-se que é para o pó da terra que retornará: “Com o suor do teu rosto comerás teu pão, até que te tornes ao solo. Pois dele foste tirado. Pois tu és pó e ao pó tornarás” (GÊNESIS cap.3, vers. 19) (grifo acrescentado).

Cipriano, quando regressou do Centro, antes de partir à busca do que não conhecia, não abandonou a sua criação.

Cipriano Algor aproximou-se da porta da casa e começou a dispor as estatuetas no chão, de pé, firmes na terra molhada, e quando as colocou a todas voltou ao forno, nessa altura já os outros viajantes tinham descido da furgoneta, nenhum deles fez perguntas, um a um entraram também no forno e trouxeram bonecos para fora (...) e então Cipriano Algor entrou na olaria e retirou com todo o cuidado da prateleira as estatuetas defeituosas que ali tinham juntado, e reuniu-as às suas irmãs escuras e sãs, com a chuva tornar-se-ão em lama, e depois em pó quando o sol a secar, mas esse é o destino de qualquer de nós, agira já não é só diante da casa que as estatuetas estão de guarda, também defendem a entrada da olaria. (SARAMAGO, 2000, p.349)

Cipriano intercedeu na criação de seus bonecos de barro e não os abandonou, fê-los voltar ao pó de onde vieram. O autor foi de uma excelência espetacular, não deixando passar despercebido o retorno ao pó de que somos feitos. De fato, todos retornarão ao pó, tanto as estatuetas sãs, como aquelas com defeito. Cipriano não faz a separação entre as estatuetas boas e as defeituosas, firmando-se, mais uma vez, no discurso bíblico “reconheço por verdade que Deus não faz acepção de pessoas” (ATOS, cap.10, vers. 34).

A semelhança entre Cipriano, criador dos bonecos de barro, e o Deus, criador maior, firma-se também no que concerne ao dom da palavra. Com exceção do homem, que foi criado pelas próprias mãos de Deus, bem como Cipriano, com suas próprias mãos confeccionou seus bonecos de barro, tudo o mais que foi feito pelo Deus cristão, formou-se pela palavra: “No princípio criou Deus o céu e a terra. E a terra era sem

forma e vazia (...). E disse Deus: Haja luz; e houve luz. (...) E Deus chamou a luz Dia; e às trevas chamou Noite. (...)” (GÊNESIS cap.1, vers. 1-2-3-5). O livro de João confirma que foi através da palavra que tudo se formou: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Todas as coisas foram feitas por ele (...)” (JOÃO cap.1, vers. 1-3). O verbo mencionado no livro de João é uma confirmação do texto do primeiro capítulo de Gênesis. O verbo é a palavra e foi através da palavra que tudo se formou.

O autor aproxima, novamente, Cipriano da figura divina, quando a personagem de Cipriano, aproximando-se do forno na olaria, começa a pronunciar sem significado algum as palavras que lhe eram familiares:

(...) então pronunciou a palavra forno, a palavra alpendre, a palavra barro, a palavra amoreira, a palavra eira, a palavra lanterna, a palavra terra, a palavra lenha, a palavra porta, a palavra cama, a palavra cemitério, a palavra asa, a palavra cântaro, a palavra furgoneta, a palavra água, a palavra olaria, a palavra erva, a palavra casa, a palavra fogo, a palavra cão, a palavra mulher, a palavra homem, a palavra, a palavra, e todas as coisas deste mundo, as nomeadas e as não nomeadas, as conhecidas e as secretas, as visíveis e as invisíveis. (SARAMAGO, 2000, p.127)

Percebe-se que algumas referências bíblicas encontradas na obra são quase imperceptíveis aos olhos do leitor. No entanto, alguns episódios bíblicos são mencionados no enredo mesmo quando não há uma conexão direta entre eles. No princípio, a terra era vazia e através da palavra tudo se formou e foi após tudo formado que Deus criou, com suas próprias mãos, do pó da terra, o homem. Não foi diferente com o criador Cipriano. Quando ele começou a criação dos bonecos de barro, à semelhança humana, tudo já havia sido feito, no entanto, a personagem criadora pronuncia, em voz baixa, talvez para não se sentir superior ao Deus criador humano, as palavras de todas as coisas que envolvem o enredo de sua vida no momento de sua criação.

É válido ressaltar tal aproximação também com a figura do escritor, haja vista ser através da palavra que também constrói universos ficcionais.

Os exemplos até aqui apresentados sugerem a aproximação ao Deus, criador maior, e Cipriano, criador dos bonecos de barro, sendo os intertextos bíblicos parafraseados na narrativa saramaguiana. No entanto, há também a desmistificação da soberania divina, pois opera-se uma releitura da criação, conferindo-se ao homem a soberania comumente pertencente ao Deus cristão.

Os discursos bíblicos em correlação com a criação dos bonecos de barro de Cipriano ora são reafirmados, ora reformulados. Saramago não se limitou a trazer o discurso bíblico ao seu texto apenas para sua reafirmação. Assim como os fatos históricos e a tradição popular, esses textos são habilmente inseridos na obra.

O diálogo evidenciável entre a obra e o texto bíblico é também marcado pela ironia, que permite ao escritor redirecionar o leitor a uma possível nova interpretação ao que sempre fora um discurso linear e direto. Como menciona Lélia Parreira Duarte:

A ironia pode ser uma arma em um ataque satírico, uma cortina de fumaça que encobre uma retirada, um estratagema para virar o mundo ou alguém às avessas ou um artifício que permite ao sujeito usar a linguagem e conviver harmoniosamente com sua falta de incompletude. (DUARTE apud PINHEIRO, 2012, p. 87)

Para Linda Hutcheon, “a ironia parece ser o principal mecanismo retórico para despertar a consciência do leitor para esta dramatização” (HUTCHEON, 1985, p. 47).

Vale ressaltar aqui que a criação divina, segundo a Bíblia, foi feita apenas por Deus e, talvez, não houvesse outro criador, pois no livro de Isaias cap. 45, o próprio Deus bíblico menciona a soberania de seu poder.

Eu sou o Senhor, e não há outro; fora de mim não há Deus (...) eu, o Senhor, faço todas estas coisas. (...) Ai daqueles que contende com o seu Criador! o caco entre outros cacos de barro! (...) Eu fiz a terra, e criei nela o homem (...). (ISAIAS cap. 45, vers. 5-7-8-12)

Em *A Caverna*, no entanto, observa-se que a exclusividade da criação não é apenas do Deus criador da humanidade, presenciando-se a dessacralização do discurso bíblico.

É um facto histórico que o trabalho de modelagem, a partir daquele memorável dia, deixou de ser um atributo exclusivo do criador para passar à incipiente competência das criaturas, as quais, escusado seria dizer, não estão apetrechadas de suficiente sobro ventilador. (SARAMAGO, 2000, p.182)

A criação de Cipriano conta com uma colaboradora, Marta. Mais uma vez, o autor subverte o discurso bíblico, colocando em oposição aquilo que a Bíblia mostra, haja vista que a mulher, nos textos bíblicos, é submissa ao homem, jamais se sobressaindo. No texto saramaguiano, ao contrário, é Marta quem teve a ideia dos fabricos dos bonecos de barros e coube a ela ser a ajudadora de Cipriano no processo da criação.

Segundo Pinheiro (2012), Saramago cita alguns textos bíblicos irônica e criticamente ao longo de suas narrativas. A ironia literária estabelece um diálogo e serve ao discurso revolucionário, pois ela chama a atenção do leitor a um possível manuseio da linguagem, bem como propícia mudança.

(In)conclusões

A recorrência a intertextos contribui decisivamente para o aumento da complexidade do texto. Quando consideramos, por exemplo, a intertextualidade é visível a preocupação do autor para não cair no plágio ou mesmo na mera cópia. Sobre isso, o autor nos adverte na própria construção do romance, evidenciando que tais recursos devem ser desconstruídos para serem reconstruídos através de uma nova perspectiva estética, cedendo ao leitor uma nova forma de leitura, inovando ou mesmo reafirmando aquilo que já existia, fazendo da obra não apenas um emaranhado de intertextos, mas uma nova produção do que foi resgatado do passado.

Por meio da utilização de tais recursos, o autor parece ainda apontar para o fato de que, na contemporaneidade, tudo serve como matéria-prima para a construção do romance, evidenciando, fortemente, a construção do texto literário como um eterno retomar e contradizer de diferentes textos.

Referências

- A Bíblia Sagrada. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 2ed.
- _____. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BERNARDO, Gustavo. **O Livro da Metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. 11ed.
- CARVALHAL, Tania F. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 1986.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Tradução de Tereza Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- JENNY, Laurent. **Intertextualidade**. Tradução de Clara Rocha. Coimbra: Almeida, 1979.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- PAULINO, Graça. WALTY, Ivete. CURY, Maria Zilda. **Intertextualidades teoria e prática**. São Paulo: Formato, 2005.
- PINHEIRO, Eula Carvalho. **José Saramago: tudo, provavelmente, são ficções; mas a literatura é vida**. São Paulo: Musa, 2012.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. **Paródia, Paráfrase & Cia**. São Paulo: Ática, 1986.
- SARAMAGO, José. **A Caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. **Da Estátua à Pedra e discurso de Estocolmo**. Belém: UFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013. 23 ed.

Maria Aparecida Rodrigues Alves é mestre em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP), atualmente, está ingressando no doutorado pela Universidade de São Paulo (USP). É professora da rede pública de ensino.

Para contato: rodriguezalves@uol.com.br

NARRATIVAS INTERDITADAS: feminicídio na obra 2666 de Roberto Bolaño

ARCURI, Sylvia Helena de Carvalho.(UFRJ)

En México, es muy peligroso indagar los nexos del poder político y el crimen organizado, pero no tanto como el hecho de ser una mujer y vivir en una sociedad que, día tras día, descubre cuánto su rostro tiende a multiplicar en otras partes la desolación de Ciudad Juárez.

Sergio González Rodríguez¹

Nessa análise busca-se repensar como a literatura pode unir-se a outros campos de estudo, como a sociologia, a filosofia e a economia, para refletir e trazer à tona temas que abordam problemas contemporâneos tais como: os assassinatos (feminicídio) das mulheres na Ciudad Juárez e a classe precária dentro de sociedades notadas como “hipercapitalistas”².

Para realizar essa apreciação, parte-se de um corpus preciso, o capítulo da obra 2666, de Roberto Bolaño, *La parte de los Crímenes*. Diante desse objeto de estudo, pergunta-se: como entender esses fenômenos do século XX (o século dos extremos que para muitos autores termina em 1989), que se intensificam no século XXI, a partir dos personagens (cadáveres) das mulheres assassinadas, na cidade de fronteira com os Estados Unidos, Santa Teresa (cidade fictícia, uma espécie de espelho e duplo da Ciudad Juárez) e a situação precária que, cada uma dessas mulheres, vive enquanto ser social?

Para melhor leitura e entendimento, essa análise se debruçará no que será apontado como “narrativas interditas”, cruzando alguns aspectos, entre eles: 1) a escrita “interditada” de Roberto Bolaño; 2) as vidas “interditadas” das mulheres assassinadas em Santa Teresa; 3) a cidade de fronteira pensada como um espaço “interditado” e; 4) a classe precária percebida também como “interditada” ou como “interdição” de um possível caminho de ascensão ou descenso.

O século XXI começa turbulento, com o atentado às Torres Gêmeas, nos EUA, com o terrorismo frenético disseminado em muitas partes do mundo, a violência contra as mulheres e às crianças, a discriminação racial, religiosa e social, tudo isso visto e vivenciado no momento preciso que está acontecendo, pois a globalização permite, através da internet, a experiência imediata dos eventos que ocorrem longe ou perto dos que os assistem.

A banalidade do mal, proferida pela filósofa Hannah Arendt, aumenta e não só o mal, como a violência se banalizam muito mais, sobretudo, a violência cresce e muda de patamar, deixando de ser apenas física, passando a subjetiva e simbólica. Os campos de concentração, de aniquilação e de extermínio passam a ser o espaço urbano, as ruas das grandes metrópoles e a população que vive esse extermínio é a que convive com a precariedade, a que quase não possui bens materiais e que também acaba perdendo a sua dignidade enquanto ser humano, que não vale nada, a não ser como mão de obra barata.

Frente a esse quadro e momento, aos quais muitos autores não ficam alheios e passam a usar o seu fazer literário para mostrar sua indignação à sociedade e colocá-la diante desses acontecimentos sem o uso de nenhuma máscara. Perante a esse panorama

e tocado por questões polêmicas, Roberto Bolaño escreveu seu romance 2666, publicado depois de sua morte, em 2004.

Esse estudo surge a partir da inquietação e do estranhamento deixados nas linhas escritas por Bolaño, principalmente os causados pelos temas abordados e narrados no capítulo já citado. Como dito anteriormente, essa análise partirá de uma tentativa de pensar alguns dos temas tratados sob o ponto de vista de “narrativas interditas”. Como seria essa forma de pensar e apresentar as questões que aparecem no texto de Bolaño? Partir-se-á do entendimento da palavra “interditada”, oriunda do verbo interditar e que aqui se vestirá com alguns significados entre eles: impedir o funcionamento, a utilização ou o acesso; impedir ou proibir a realização de algo; interdizer, interromper; paralisar; suspender; deixar sem ação; tornar-se nulo; eliminar; neutralizar; inutilizar; anular e destruir.

A escrita “interditada” de Roberto Bolaño

Como leitor, Roberto Bolaño era uma espécie de leitor enciclopédico, eclético que lia Pascal, Lichtenberg, Wittgenstein e ao mesmo tempo Philip K. Dick, James Ellroy, Rodrigo Fresán. De ficção científica a literatura policial, passando pelos filmes da série B e X, de Edgar Allan Poe a Raymond Carver, adentrando por Antón Chéjov, Jorge Luís Borges, Julio Cortázar e Georges Perec. Sem deixar de lado a poesia dos franceses do século XIX e a dos poetas chilenos Nicanor Parra e Enrique Lihn. (BEJARANO, 2012) Todas essas leituras e escritores, de alguma maneira, influenciam a maneira diferente de como Bolaño trata a palavra e a estrutura literária nas suas obras e, além disso, ratificam que a sua preocupação original é com a literatura, pois escrever mais que alento e complemento, é exercício, é profissão.

Existe dentro da sua forma de escrever uma “interdição” entendida como desconstrução, que levará a uma reconstrução estética de alguns gêneros narrativos, que passa pela ética e pelos acontecimentos que estão no devir do século XXI: o terrorismo, a morte pela morte, a falta de direitos humanos, a criminalidade e a violência em três níveis, a do Estado, a econômica e a da divisão da estrutura social. Nessa sua desconstrução, para reconstruir, existe uma tensão entre política, ética e estética que leva os seus leitores para mais além do que está visível, talvez para um mundo “infrapocalíptico”³ que aponta para dentro da infraestrutura econômico-social, descortinando as mazelas de uma sociedade enferma, que teima em não olhar para dentro de si mesma, se negando a fazer uma viagem “infraexistencial”. Se, dentro da sociedade, o que é dado como certo são as aparências, nessa parte da obra de Bolaño paira uma dúvida e vem à tona aquilo que está velado, por exemplo, os assassinatos sem solução que acontecem dentro da trama. Não há mais como fechar os olhos e não perceber que existe um “feminicídio” acontecendo e que muitos desconhecem e se conhecem acham que é normal, faz parte, virou banal.

Na parte do romance, *La parte de los crímenes*, o autor descreve, enumera e cataloga, tal como um criminalista, as centenas de cadáveres femininos, deixando o leitor distante de uma interpretação cômoda e tranquila, mas sim ativando a sua consciência para tentar entender o que aqueles corpos reclamam. Além de uma investigação policial, qual é a profundidade e a possível transparência dos fatos? Sim, houve crimes, mas como fazer com que o leitor entenda a enfermidade dos fatos acontecidos que transitam além dos assassinatos? Para isso, o autor utilizará alguns recursos tais como: uma estrutura fragmentada; as inúmeras intertextualidades; “intergenericidade”⁴: temas variados dentro do mesmo capítulo que tentam achar uma

possível saída do labirinto. Mas esse pode ser um labirinto com várias saídas e muitas delas falsas, levando o leitor a entrar e se perder dentro desse mundo “infrapocalíptico”, tal qual um buraco negro ou o inferno que traz a possibilidade de ser real ainda que trágico.

As várias narrativas apresentadas nesse capítulo são interditas, mas interditas em que sentido? Ele começa o capítulo descrevendo a primeira mulher assassinada:

La muerta apareció en un pequeño descampado en La colonia Las Flores. Vestía camiseta blanca de manga larga y falda de color amarillo hasta las rodillas [...] Eso ocurrió en 1993. En enero de 1993. A partir de esta muerta comenzaron a contarse los asesinatos de mujeres. Pero es probable que antes hubiera otras. (BOLAÑO, 2004a, p. 443)

Depois de algumas páginas descrevendo com todos os detalhes possíveis o estado de algumas mulheres assassinadas, além de apresentar os investigadores e os chefes de polícia que tratarão dos casos, Bolaño interrompe essa narrativa e expõe outra, que parece estar fora de contexto, como se fosse uma colagem. Nessa interdição narra a história de um personagem peculiar, um homem que entra nas igrejas com a finalidade de profanar esses espaços. A imprensa batiza esse sujeito como: o penitente endemoniado: *En mayo ya no murió ninguna otra mujer [...] Pero a finales de mes empezó el caso del profanador de iglesias. [...] Padre, hay un hombre que está haciendo sus necesidades e la iglesia, dijo la viejita.* (BOLAÑO, 2004a, p.453) Esse penitente, além de urinar e defecar dentro das igrejas e sofrer de uma doença denominada sacrofobia⁵, acaba matando dois homens, o padre e o zelador de uma das igrejas profanadas e o caso é entregue a um investigador, que conhece uma psiquiatra e essa será outra história que vai ser contada ao longo do capítulo

O registro e a estrutura usados, pelo autor, para criar essas duas “narrativas interditas” se aproximam com os dos textos jornalísticos e das crônicas policiais que aparecem nos jornais. Bolaño utiliza a intertextualidade e o intergêneros, confundindo o leitor que pensa, em muitos momentos, que está lendo uma reportagem, uma notícia saída em um jornal popular, dado as descrições precisas, além do uso de uma linguagem simples, referencial, a qual todos entendem. O uso do recurso de intergêneros acontece quando Bolaño se baseia no livro de um jornalista mexicano, Sergio González Rodríguez, que depois de fazer várias reportagens e coberturas dos assassinatos das mulheres, na Ciudad Juárez, escreve a obra, *Huesos en el desierto*. Basear-se nessa obra, possibilitou a construção desses tipos de “narrativas interditas”, cujo registro e estrutura fazem parte do modo de escrita jornalística. Para confundir mais ainda o leitor, o próprio jornalista aparece na trama de *2666*, como um personagem:

Por aquellos días el periódico *La Razón*, del DF, envió a Sergio González a hacer un reportaje sobre el Penitente. [...] El no era un periodista de crónica policial sino de las páginas de cultura. [...] Sergio González supo que en Santa Teresa, además del famoso Penitente, se cometían crímenes contra mujeres, la mayoría de los cuales quedaba sin aclarar. (BOLAÑO, 2004^a, p. 461 e 474)

A trama continua e há mais interrupções, depois de mostrar a história do penitente e voltar aos assassinatos das mulheres, é o momento de usar recursos de outros tipos de textos, a fotonovela e o programa televisivo. O narrador nos contará o envolvimento do investigador do caso do profanador das igrejas com uma psiquiatra encarregada de

traçar o perfil desse personagem para ajudar no caso. Nessa narrativa que também será interdita, o autor modifica e usa o registro e a estrutura que se assemelham as narrações de fotonovela, ao folhetim ou aos livros que contam história de amor com uma pitada de erotismo.

Além da "historieta" de amor entre os dois personagens, surgirá uma narrativa que leva o leitor para o mundo televisivo, já que aparecerá uma vidente que dividiu um programa popular de TV com um ventríloquo e que tem uma visão com os assassinatos de mulheres, na cidade de Santa Teresa. O programa da trama é como esses que vivem de seduzir e cativar o telespectador, um programa de variedades onde o imediatismo e o não deixar que o outro pense, impera, usando a morte como espetáculo e entretenimento. Outro registro e outra estrutura usada pelo autor para fazer com que o leitor se sinta sentado no sofá de casa assistindo tal programa:

Florita Almada llegó muy mal y así nadie en La ciudad La vio, aunque el programa al que ella estaba invitada, Una hora con Reinaldo, era uno de los más populares de la televisión sonoreense. Le tocó hablar después de un ventríloquo de Guaymas, [...] Cerró los ojos. Abrió la boca. Su lengua empezó a trabajar. Repitió la que ya había dicho: un desierto muy grande, una ciudad muy grande, en el norte del estado, niñas asesinadas, mujeres asesinadas. ¿Qué ciudad es ésta?, se preguntó. A ver, ¿qué ciudad es ésta? Yo quiero saber cómo se llama esa ciudad del demonio. [...] ¡Es Santa Teresa! ¡Es Santa Teresa! Lo estoy viendo claro. Allí matan a las mujeres. Matan a mis hijas. (BOLAÑO, 2004^a, p. 544-547)

Com uma narrativa que faz um zigue-zague, intercalando vários registros e estruturas de outros gêneros literários, o autor sempre volta ao relato das mulheres assassinadas, interpondo outras histórias, como a do jovem egresso do interior, Lalo Cura, que primeiro vem para a cidade para servir como guarda-costas da mulher de um narcotraficante, mas que depois acaba virando policial. Nesse seu novo papel como policial, ele encontra na delegacia uns livros (manuais) de técnicas de treinamento para ser investigador, outra “narrativa interdita”, mais uma paralisação do fluxo narrativo, mais uma intertextualidade intergêneros.

No final, percebemos que esse capítulo, tem uma base que são os relatos das mulheres assassinadas, mas é uma espécie de colagem ficcional que usa muitos fragmentos para formar um todo que mostra ao leitor a possibilidade de criação de um novo gênero que pode ser percebido e estudado como “infrapolicial”. Como disse o próprio Bolaño no seu Manifesto Infrarrealista: “*Nuevas formas, raras formas*”, como decía entre curioso y risueño el viejo Bertolt. [...] *La experiencia disparada, estructuras que se van devorando a sí mismas, contradicciones locas*. (BOLAÑO, 2013, p. 53 e 55)

As vidas “interditadas” das mulheres assassinadas em Santa Teresa.

A violência de gênero (contra as mulheres) é um problema do modelo de sociedade patriarcal, onde as mulheres ainda são vistas em uma posição submissa, imperando o machismo, a misoginia, as relações de poder e de ódio, ratificando o pensamento de Simone de Beauvoir, em seu ensaio, *O segundo sexo* (1970), ser mulher e ser homem não constitui em si uma entidade natural, pois depende de uma construção histórica, política, social e cultural. A maneira de ser e atuar no mundo também acontece através do corpo.

A partir da composição e do entendimento do corpo, no caso o do gênero feminino e os vários tipos de violência impostas a este corpo, apresentar uma análise das vidas “interditadas” das mulheres que povoam a trama do capítulo, *La parte de los crímenes*, é desafiante, pois muito já foi dito sobre o assunto e a tentativa será trazer um novo olhar a partir da obra de Bolaño. É importante destacar que, quem lê essa parte da obra, começa a entender a estreita relação do feminicídio com as relações econômicas e de poder. Algumas questões são incentivadoras para esse entendimento: que tipos de vidas “interditadas” são essas? Elas pertencem a que classe social? Afinal, analisar esses aspectos é importante para o entendimento da obra como um todo?

Feminicídio uma “tranquila”⁶ e anômala destruição de corpos

Pode-se dizer, e partindo da ideia de corpo como um espaço simbólico e sagrado, que existe um aspecto “infra” (mais profundo, mais na base do problema) que pode esclarecer a violência contra as mulheres – tanto na cidade ficcional Santa Teresa, como na real Ciudad Juárez. Este aspecto apontado como “infra” está ligado à construção política do papel da mulher e a arraigados padrões culturais de desprezo às mulheres, à misoginia, negando a elas seu direito mais elementar, o da vida; sujeitando-as à exclusão, à opressão dentro e fora do seio familiar, nas relações afetivas, dando chance ao ato mais grave que possa acontecê-las, o feminicídio.

O termo feminicídio se refere aos homens que matam as mulheres e que usam, sobre elas, uma violenta ação sexual contínua e inadequada, apenas por serem mulheres. Esse fenômeno acontece, geralmente, em condições de desigualdade econômica, que inexistem uma política social que trate das questões de gênero, além disso, há certa tolerância e minimização por parte do governo e instituições religiosas em relação a esses assuntos, levando a impunidade. Essa tolerância e impunidade trazem uma mensagem implícita de permissividade social, apontando que o ser mais frágil pode ser exterminado.

Esse termo, feminicídio, refere-se ao homicídio decorrente tanto aos maus tratos sexuais, nos quais estão presentes a violação, a tortura, a mutilação e o extermínio das mulheres trabalhadoras, meninas estudantes, e prostitutas, que acontece fora do espaço domiciliar ou dentro dele, ambos transgredindo os direitos dessas mulheres como ser humano.

A violência exercida sobre as mulheres já se faz presente antes mesmo do assassinato, pois aparece nas diversas formas de maltrato, dano, repúdio, assédio e abandono ao longo de suas vidas e continua, mesmo depois que elas deixaram de existir, através da impunidade.

Geralmente, os crimes cometidos contra as mulheres são perpetrados por homens desesperados e rejeitados psicologicamente e socialmente, por isso refletem uma forma de impor e delimitar poder, mas não pelo diálogo e sim pela simples e gratuita agressão. Muitos desses assassinatos estão ligados ao crime organizado, ao tráfico de pessoas, drogas, armas, dinheiro e mercadoria, tudo que gira em torno das relações econômicas e muitos são classificados como em série – aqueles que repetem um padrão, onde a vítima não conhece o seu algoz e fica privada de sua liberdade. Esses assassinatos viram uma espécie de espetáculo explorado pelos meios de comunicação (TV, rádio, jornais, revistas, internet) e passam a ser vistos como produto, pois reproduzir e explorar a violência dá lucro.

Além disso, esses crimes acontecem em um contexto de violência doméstica ou em situação de insegurança pública e nas camadas em que existe uma condição

econômica e social marginalizada, se aproximando a um mecanismo simbólico de poder contra as mulheres e mostra, em especial, a crueldade sobre os corpos e a vida delas, apresentando novos componentes de violência de gênero, por isso existe uma diferença de enfoque, em relação ao vocábulo: homicídio referente ao gênero masculino e feminicídio ao feminino.

As mulheres que estão vulneráveis e sem proteção institucional, vivem em zonas de devastação social onde predominam a insegurança, o delito, a ilegalidade, o dismantelo das instituições e a ruptura do estado de direito. Essas vítimas têm condições de vida precária, são invisíveis e tratadas como coisas, pois devido à falta de proteção social, sindical e o desnível de função laboral estão sujeitas à tarefas mais precárias e secundárias, onde a jornada de trabalho é mais longa, o salário menor e a exploração é explícita. A construção da cidadania feminina é desigual e heterogênea, porque é colocada sempre em uma condição menor e submissa, cujos direitos a elas reservados são o da agressão, do castigo e da vingança.

Várias explicações são dadas para que ocorra o feminicídio, mas a mais recorrente é dizer que a culpa é da própria vítima e que os homens cometem o crime porque naquele momento apresentavam um estado alterado de consciência proveniente do uso de drogas ou álcool ou porque é a mulher quem provoca o homem e ele se altera, pois essa é a sua natureza, se alterar e atacar a sua presa. Eles foram educados para reagir com violência ante a todos os fatos que não gostam ou que se sintam ameaçados, como forma de afirmação e soberania de poder, assim sentem-se menos impotentes e muito competentes.

As mulheres, vítimas de tal ação, não têm importância nenhuma para o Estado, já que os seus direitos trabalhistas e humanos são violados, pertencem a uma classe social sem valor político e econômico e são facilmente difamadas, caluniadas, desonradas, substituídas e terminam, com essa postura, sofrendo outro tipo de violência, a simbólica, um tipo de violência que não deixa marcas aparentes.

Existem vários estudos sobre feminicídio, principalmente no México, mas um trecho de um dos estudos servirá para ilustrar e compreender a narrativa “interditada” das mulheres dentro do romance:

En 2003, 35.4 por ciento de las mujeres de 15 año y más, unidas y residentes con su pareja, sufrían de violencia emocional ejercida por su compañero o cónyuge, 27.3 por ciento padecían violencia económica, 9.3 violencia física y 7.8 violencia sexual. Los estragos que dejan la violencia en las mujeres y todos los miembros de su familia son difíciles de reparar. Una vida con violencia impide a las mujeres desarrollarse de manera autónoma.⁷

Roberto Bolaño, no capítulo analisado, mostra que a literatura é um espaço importante que traz à tona temas que devem ser debatidos e refletidos por toda sociedade e entres esses temas aparece o desaparecimento, o assassinato e a decomposição dos corpos de mulheres brutalmente violadas e assassinadas: [...] *fue encontrado un cuerpo de una niña de trece años, [...] su pecho derecho había sido amputado y El pezón de su pecho izquierdo arrancado a mordidas. [...] Había sido violada repetidas veces y acuchillada [...]* (BOLAÑO, 2004a, p. 584).

No romance, o fenômeno do feminicídio aparece dentro de um contexto específico: final do século XX, em uma cidade precisa, Santa Teresa, localizada na fronteira com os Estados Unidos. Os crimes são contra mulheres jovens, pobres, que

foram sequestradas, torturadas, violentadas, mutiladas, provavelmente por homens desconhecidos.

Dentro da trama, essas mulheres funcionam como uma metáfora (alegoria) da barbárie que está sendo disseminada em todas as partes do mundo, em alguns lugares com mais ênfase do que em outros. Essa metáfora mostra a entrada em um século atormentado, onde os menos desprovidos de capital são suprimidos e violentados, sequestrados em seus direitos de ser no mundo, formando uma classe precária. Existe uma passagem, do livro, que dialoga com essa reflexão, quando um dos personagens, o jornalista Oscar Fate conversa com o seu chefe de sessão e propõe a elaboração de um artigo para o jornal.

Cuando su jefe de sección se puso al teléfono Fate le explicó lo que estaba sucediendo en Santa Teresa. Fue una explicación sucinta de su reportaje. Le habló de los asesinatos de mujeres de la posibilidad de que todos los crimines hubieran sido cometidos por una o dos personas, lo que convertía en los mayores asesinos en serie e la historia, le habló del narcotráfico y de la frontera, de la corrupción policial y del crecimiento desmesurado de la ciudad [...] –Un retrato del mundo industrial en el Tercer Mundo [...] un *aide-mémoire* de la situación actual de México, una panorámica de la frontera. (BOLAÑO, 2004a, p. 373)

O perfil das mulheres que são encontradas sem vida, apresentam traços comuns em quase todas elas: mulheres com pouco grau de instrução, novas, egressas de cidades interioranas de outros estados do México, contratadas como mão de obra barata e que devem produzir em larga escala, portanto, permitindo o controle e a disciplina que servem ao “hipercapitalismo”. As mulheres assassinadas são encontradas próximas às “maquiladoras” ou aos parques industriais, lugares que são fonte de trabalho da maioria delas.

O capítulo começa e termina com a descrição detalhadas das mulheres sem vida, destratadas, humilhadas, exibidas como nada e usadas para o espetáculo. As vítimas passam a ser vistas como as criminosas delas mesmas, como se tivessem provocado a própria morte, como se sua morte fosse merecida e logo caem no esquecimento, pois aquelas vidas não têm nenhuma função dentro da sociedade, o simples fato de ser mulher já é um delito. As vítimas deixam de ter um nome e até mesmo um corpo, passam a ser refugo, resíduo que devem ser descartados imediatamente.

Nessa parte são retratados 112 casos de feminicídio que acontecem entre 1993 e 1997, a quantidade desse tipo de crime assinala o descaso, a indiferença e a pseudo-incompetência das autoridades policiais, da justiça e do próprio Estado, já que os crimes se repetem e não são desvendados, pois todos se calam e perdem a ação.

Ao interromper e voltar a narrar com detalhes os assassinatos das mulheres, talvez a intenção do narrador seja mostrar que a repetição exaustiva sirva como um mecanismo que dê conta do caos, do horror, da barbárie. Colocar o leitor frente ao mundo “infrapocalíptico”, seria dizer e assinalar que todos são responsáveis pela morte dessas mulheres, pois se calam diante da tal monstruosidade, tornando-a banal e fútil. O que na verdade, “se tornar banal”, deveria ser incomodo, portanto, repetir o horror seria uma maneira de tirar o ser humano da passividade. Nas narrativas “interditadas” de Bolaño nada é simples, sempre existirá um sentido oculto, uma alegoria, talvez a que esfregue na cara da humanidade sua inércia diante de alguns assuntos polêmicos.

A cidade de fronteira pensada como um espaço “interditado”

A cidade ficcional de Santa Teresa, correspondente à Ciudad Juárez que se encontra na fronteira com os Estados Unidos, é a cidade aonde todos os personagens e histórias narradas, em 2006, chegam, se encontram, transitam ou vivem, poderia ser pensada como protagonista dentro da obra. Na verdade, Santa Teresa é um posto alfandegário, um posto de cruzamento entre La Ciudad del Paso y Ciudad Juárez, uma zona de livre comércio, onde foram instaladas várias indústrias “maquiladoras” de automóveis, de elétrico-eletrônicos e quase todas são de capital estrangeiro.

A cidade de fronteira é um espaço de limite, de extremidade, de ruptura, de interdição e ao mesmo tempo de fluxo, de deslocamento, de vizinhança. Nesse espaço, quem a atravessa, precisa mostrar um documento que permite tal travessia, porque sem ele fica configurado a possibilidade da fuga. A fronteira por ser um espaço limítrofe, uma linha imaginária é pluricultural, heterogênea, uma zona de troca onde essa diferença se mistura e produz política, cultura e forma uma classe condizente com essas características, além disso, elas podem ser simbolicamente produzidas por ter atributos de abertura para o desconhecido.

Pode-se fazer uma analogia com o mito da travessia para os reinos subterrâneos, para terra dos mortos, o mundo inferior, o mundo de Hades. Para entrar no reino de Hades, o morto era enterrado com uma moeda dentro da boca que seria usada como pagamento a Caronte, o barqueiro responsável de conduzir as almas para o mundo dos mortos. A moeda equivale ao passaporte para cruzar a fronteira, se não houvesse essa paga, a travessia seria interditada, o cruze do rio até o reino de Hades não aconteceria. Fazendo a comparação com esse mito, em uma entrevista, quando perguntado como seria o inferno, Bolaño responde: *Ciudad Juárez, que es nuestra maldición y nuestro espejo, El espejo de las angustias de nuestras frustraciones y de nuestra infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos.* (BOLAÑO, 2004b, p. 339)

Dentro da própria cidade de Santa Teresa existem muitos espaços de fronteiras, de um lado as indústrias maquiladoras com alta tecnologia, e os bairros abastados, onde circula o capital; do outro o deserto, os terrenos baldios, os lixões, os bairros pobres onde moram as pessoas que servem ao capital e acabam sendo vítimas da violência quando não cumprem bem o seu papel. Talvez em uma cidade fronteiriça a barbárie pode ser vista como normal, pois existe uma rota e possibilidade de fuga que permitiu as autoridades dizerem que aquele que tenha cometido algum tipo de delito pode ter atravessado a fronteira. Na cidade de Santa Teresa a intervenção divina passa longe, pois é uma cidade no meio do deserto, condenada a corrupção, a abusos, a impunidade, no caso a estrada e o deserto, diferente do rio de Caronte, são os espaços que separam não só dois países, mas sim a vida da morte e cruzá-la pode ser um passaporte para condenação. Santa Teresa aparece descrita, no romance, assim:

Entraron por el sur de Santa Teresa y la ciudad les pareció un enorme campamento de gitanos o de refugiados dispuestos a ponerse en marcha a la más mínima señal.[...] Hacia el oeste la ciudad era muy pobre, con la mayoría de las calles sin asfaltar y un mar de casas construidas con rapidez y materiales de desecho. [...] Hacia el este estaban los barrios de clase media y clase alta. Allí vieron avenidas con árboles cuidados y parques infantiles públicos y centros comerciales. [...] En el norte encontraron fábricas y tinglados abandonados, y una calle llena de bares y tiendas de souvenirs y pequeños hoteles, donde se decía que nunca se dormía, y en la periferia más barrios pobres, aunque menos abigarrados, y lotes baldíos [...] En el sur

descubrieron vías férreas y campos de fútbol para indigentes [...] y dos carreteras que salían de la ciudad, y un barranco que se había transformado en un basurero, y barrios que crecían cojos o mancos o ciegos y de vez en cuando, a lo lejos, las estructuras de un depósito industrial, el horizonte de las maquiladoras. [...]En la parte norte vieron una cerca que separaba a Estados Unidos de México y más allá de la cerca contemplaron, bajándose esta vez del coche, el desierto de Arizona. (BOLAÑO, 2004a, p. 149, 170 e 171)

La parte de los crímenes apresenta uma cidade onde o abismo, o deserto e a fronteira se intensificam, uma cidade sem lei, pois são nesses lugares “interditados” que são encontrados os corpos das mulheres assassinadas, muitas delas sem identificação e outras que o crime ainda não foi solucionado, algumas que desejavam atravessar a fronteira para o lado do país rico e outras que queriam ultrapassar a fronteira social, trabalhando para chegar a outro patamar de poder aquisitivo, mas todas elas com uma sina comum, perderem a vida em um espaço onde a violência não esbarra em nenhum tipo de fronteira e se depara com irracionalidade delimitada por um fio quase transparente de não ser, assim como é a América Latina em relação aos Estados Unidos, outra alegoria que pode ser lida e analisada dentro da obra.

Santa Teresa é uma cidade sem esperança, que não perdoa e quem passa por ela não deixa de fazer parte do momento “infrapocalíptico” pelo qual a humanidade atravessa, um mundo em desordem e repleto de desilusão. A cidade também sugere outra metáfora, o espaço de fronteira entre realidade e ficção, entre o mundo real e o literário, onde escrever pode ser um momento de mostrar o desamparo, pois a derrota também se apresenta na forma de como será descrita tal realidade, as formas e estratégias do modo de como fazê-lo parecem estar esgotados, ou deve-se ser pensando como fronteira, como interrupção, ainda que dentro de uma narrativa fluida.

A classe precária percebida também como “interditada” ou como “interdição” de caminho de ascensão ou descenso.

Dentro de um contexto de desigualdades, instabilidade, impunidade e a inexistência de um Estado de direito para os menos abastados, pode-se traçar não só o perfil das mulheres assassinadas, como a classe a qual fazem parte; são pessoas exiladas por causa da violência, que vivem em partes abandonadas e afastadas das cidades, onde a orfandade, a delinquência, o crime organizado, os assassinatos, um número grande de desaparecidos e de presos predominam. São pessoas que se sentem e se acham indignas como se não fosse gente. Mas por que a maioria delas, que são contratadas pelas maquiladoras, são mulheres? São contratadas não só por serem mão de obra mais barata, mas jovens adolescentes resistentes, solteiras e com mãos pequenas que possam manipular peças diminutas e capazes de operar as máquinas ou de montar periféricos eletrônicos durante uma jornada longa de trabalho.

Roberto Bolaño está atento à deterioração das condições de trabalho, não só presentes no México, mas em escala mundial e diante da crescente instabilidade e expansão de postos de trabalho com pouca remuneração, ele percebe a necessidade de criar uma forma de denunciar essas condições, que seja então, mais uma vez, através da literatura. Escrever sobre isso requer disposição e cuidado, pois o cenário não é nem um pouco alentador, uma vez que a precariedade nas relações e condições laborais só aumentam e implicam na vulnerabilidade social de muitos, principalmente da juventude que, cada vez, entra mais cedo no mercado de trabalho e se depara com um contexto de escassez e condições muito incertas. O trabalho precário leva a uma redução salarial, a exclusão, empurrando esses trabalhadores, em sua maioria, terceirizados, para a

formação de uma nova classe, o precariado. Uma parte do capítulo, quando o jornalista Sergio González encontra a encarregada do departamento de Delitos Sexuais, Yolanda Palacio, mostra essa condição laboral:

Pues sí, Santa Teresa, dijo la encargada del Departamento de Delitos Sexuales. Aquí casi todas las mujeres tienen trabajo. Un trabajo mal pagado y explotado, con horarios de miedo y sin garantías sindicales, pero trabajo al fin y al cabo, lo que para muchas mujeres llegadas de Oaxaca o de Zacatecas es una bendición. [...] ¿Así que aquí no hay desempleo femenino?, dijo. No sea sangrón, dijo Yolanda Palacio, claro que hay desempleo, femenino y masculino, sólo que aquí la tasa de desempleo femenino es mucho menor que en el resto del país. De hecho, se podría decir, grosso modo, que todas las mujeres de Santa Teresa tienen trabajo. Pida cifras y compare. (BOLAÑO, 2004a, p. 710-711)

As mulheres de Santa Teresa, que trabalham nas maquiladoras, fazem parte dessa classe ou flutuam entre os empregos precários e a miséria (desemprego), além de se sentirem inferiores e sem autoestima. Por isso, cumprem com o seu papel que é o de trabalhar para produzir a mercadoria barata para classe média/alta poder consumir, afirmando que essa classe realiza aquilo que lhe é imposto e fortalece a lógica da sociedade “hipercapitalista”, que sente a necessidade de explorar, de maneira extrema, todas as formas de trabalho que a classe privilegiada não quer realizar, como as funções que vão de empregados domésticos, chegando aos serviços terceirizados. Portanto, a obrigação de ter esse tipo de classe funciona como uma espécie de interdição, as pessoas que fazem parte dessa classe são impedidas de ascender socialmente e muitas vezes de descender, visto que, como miseráveis proferirão menos às classes mais abastadas, porque miséria implica olhar primeiro para sua condição, pois a primeira necessidade de um miserável é comer, o que não quer dizer que tenha que trabalhar para isso, por isso sobra para a classe precária essa função

Na lógica do capital há uma aparente diminuição da diferença entre as classes e da desigualdade social, já que a classe precária também tem algum poder de compra, diferente dos que estão nos níveis mais baixos que não conseguem sobreviver. O capital econômico faz parte de sua vida, ainda que de modo precário, essa ilusão pode ser um fator de interrupção, de interdição de ascensão, pois para quem antes não tinha nada, ter alguma coisa, já é suficiente para se sentir privilegiado e inserido na sociedade consumidora, mas o que essa classe não percebe é que o abismo entre classes fica cada vez mais profundo e a possibilidade de mudança cada vez mais longe, posto que interrompida pelos, que de fato, são abastados, pois para fazer parte de uma classe média/alta repleta de direitos, não é só necessário ter capital econômico, mas também possuir capital cultural.

Afinal, até que ponto faz sentido analisar esse capítulo, ou parte dele, apresentado as narrativas “interditadas” e sua relação com o feminicídio, a fronteira e o precariado? Havendo um sentido, qual seria o interesse de Bolaño? Por que ele propõe esse tipo de escrita interdita? Poderia responder dizendo que, por causa da sua saúde frágil – ele próprio estava prestes a cruzar a fronteira da vida em direção a morte – sabia que tinha pouco tempo, teve pressa de deixar essa obra como reflexão profunda da sociedade, conscientizando o leitor sobre assuntos densos, pouco falados. Por causa dessa urgência em dizer, não teve tempo de apresentar tudo que desejava (a verdadeira face do poder e a possibilidade de enfrentá-lo) dentro de uma estrutura literária mais trabalhada, usou a narrativa episódica, os pequenos flashes, a interdição do fluxo da narração, a lógica do

fragmentos concentrados, justapostos e alternados como aliados, juntou todos os seus apontamentos e tudo que já tinha elaborado para escrever *2666*, fez uma colagem ficcional, um tipo de álbum de figurinhas, já que tinha que escrever, sob um estado de urgência, sobre o tempo do caos, da violência, da crueldade, da banalidade, do espetáculo, tudo isso como condição precária, para ser consumido e como forma de moldar a percepção do ser humano diante do momento “infrapocalíptico”.

Roberto Bolaño, quando escreve *La parte de los crímenes*, exercita a ideia de fronteira como um lugar de devir, de aproximação de diferenças, ao mesmo tempo em que é o limite das mesmas, é a possibilidade de coexistência de heterogeneidade, portanto de junção de gêneros textuais, mas respeitando as propriedades inerentes de cada um, mesmo quando ultrapassa a linha e a barreira, quando se desloca entre os gêneros, na sua escrita, eles não deixam de ser, não perdem suas características o que acontece é a permissão de relações e alianças entre gêneros diferentes.

Bolaño, quando utiliza outra estratégia narrativa com uma linguagem desordenada, como nota impessoal, como relatório forense, tenta evitar ao máximo o juízo de valor, as mulheres assassinadas, dentro dessa nova forma de narrar, são a representação da crueldade, do sofrimento, do mal, da violência que aflige a sociedade contemporânea. De alguma maneira, ao ler essa parte do romance, o leitor se penaliza ou sofre diante dos corpos inutilizados como lixo, ou então, reage e reflete: o que vale a vida diante do caos, da desordem humana? A arte, nesse caso a literatura, provoca esse efeito, mesmo que a vida apareça ou seja representada como banal, aqui a violência e a crueldade não aparecem apenas como entretenimento, não são gratuitas e podem ser entendidas como mercadoria.

Referências Bibliográficas

ARENT, Hannah. **Sobre a violência**. Tradução André de Macedo Duarte. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

BOLAÑO, Roberto. **2666**. Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 2004a.

_____. **Entre paréntesis**. 4ª edición Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 2004b.

_____. **Nada utópico no es ajeno: Manifiestos Infrarrealistas**. México: Tsunun, 2013, p.53.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. 4ª ed. São Paulo, Difusão Europeia do Livro, 1970. Disponível em: <http://brasil.indymedia.org/media/2008/01/409660.pdf>.

BEJARANO, Alberto. Releyendo el siglo XX con Roberto Bolaño. **Estética y política agonísticas**. CALLE14 // volumen 6, número 8 // enero - junio de 2012, p. 40-47.

BRAGA, Ruy. **A política do precariado: do populismo à hegemonia lulista**. São Paulo: Boitempo, 2015.

GONZÁLEZ RODRIGUÉZ, Sergio. **Huesos en el desierto**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002.

OLIVEIRA, Francisco. BRAGA, Ruy e RIZEK, Cibele, (org.). *Hegemonia às avessas: economia, política e cultura da servidão financeira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

OVEJERO, José. *La ética de la cueldad*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2012.

VILLORO, Juan. *El vértigo horizontal. La ciudad de México como texto*. Espanha: Revista Debats, nº78, 2002, p.67-78.

Žižek, Slavoj. *Primeiro como tragédia, depois como farsa*. Tradução. Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. *Violência*. Tradução Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

Autor: Sylvia Helena de Carvalho Arcuri é doutoranda do Programa de Letras Neolatinas - Literatura Hispano-americana da Universidade Federal do Rio de Janeiro - 2013 (bolsista CAPES). Professora de Língua Portuguesa da Rede Estadual de Educação do Rio de Janeiro. Sua pesquisa é na área de estudos literários com ênfase em romance policial, cultura de massa, narração, ficção, identidade, história e foque na obra de Roberto Bolaño.

Contato: e.mail: sylvia.arcuri@gmail.com

¹ GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio. *Huesos en el desierto*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002.

² “Hipercapitalismo” entendido além do capitalismo selvagem, um capitalismo exacerbado que coloca a dignidade de ser humano em cheque. Um capitalismo que incrementa cada vez mais as diferenças entre as pessoas, mesmo aquelas que fazem parte de uma mesma classe político-socio-econômica, dentro de uma época neoliberal de servidão financeira e capitalismo globalizado, apontados por Carlos Nelson Coutinho na apresentação do livro *Hegemonia às avessas*. Junta-se a essas ideias a influência recebida a partir da leitura do livro: *Primeiro como tragédia, depois como farsa*, de Slavoj Žižek, quando ele diz: “o capitalismo é que é propriamente revolucionário; ele mudou toda nossa paisagem nas últimas décadas, da tecnologia à ideologia [...] De outro lado, principalmente no domínio das relações socioeconômicas, nossa época se percebe como uma época de maturidade, em que, com o colapso dos Estados comunistas, a humanidade abandonou os antigos sonhos utópicos milenaristas e aceitou as restrições da realidade (leia-se: a realidade socioeconomia capitalista) com todas as suas possibilidades: VOCÊ NÃO PODE... participar de grandes atos coletivos (que acabam necessariamente em terror totalitário), agarrar-se ao antigo Estado de bem-estar social (torna as pessoas pouco competitivas e leva à crise econômica), isolar-se do mercado global etc.etc. [...] A razão é que vivemos numa época pós-política de naturalização da economia: em regra, as decisões políticas são apresentadas como questões de pura necessidade econômica; quando medidas de austeridade se impõem, dizem-nos vezes sem fim que isso é simplesmente o que deve ser feito.” (ŽIŽEK, 2011, p. 12-13)

³ Este termo surge da junção de outros dois termos: infrarrealismo e postapocalipsis.

“Infra” surge a partir de ideias/conceitos apresentados, por Roberto Bolaño, no seu Manifesto Infrarrealista: *Vamos a meternos de cabeza en todas las trabas humanas de modo tal que las cosas empiecen a moverse dentro de uno mismo, una visión alucinante del hombre. [...] La muerte del cisne, [...] el último canto del cisne negro, NO ESTÁN en el Bolshoi sino en el dolor y la belleza insoportables de las calles. Hacer aparecer las nuevas sensaciones – Subvertir la cotidianeidad* (BOLAÑO, 2013, p. 54, 61 e 62)

“Apocalíptico” surge da ideia/conceito postapocalipsis proposto por Carlos Monsiváis, citado por Juan Villoro em seu artigo: **El vértigo horizontal. La ciudad de México como texto**: *Nada lo define mejor que la noción de postapocalipsis, a la que se ha referido Carlos Monsiváis. [...] Nuestra mejor forma de combatir el drama consiste en replegarlo a un pasado en el que ya ocurrió. Este peculiar engaño colectivo permite pensar que estamos más allá del apocalipsis: somos el resultado y no la causa de los males. Los signos de peligro nos rodean pero no son para nosotros porque ya sobrevivimos de milagro. Imposible rastrear la radiación nuclear, el seísmo de diez grados o la epidemia que nos dejó así. Lo decisivo es que estamos del otro lado de la desgracia. Diferir la tragedia hacia un impreciso pasado es nuestra habitual terapia.* Portanto, “infrapocalíptico” significará, a partir das duas ideias apontadas, um mergulho, uma incursão profunda, uma subversão na/da realidade que já ultrapassou o horror, o caos, o colapso, a catástrofe cósmica, o fim dos tempos, não só no âmbito humano, mas também no social, político e econômico, onde não existe mais nenhuma possibilidade de utopia, deixando brotar novas sensações obscuras e alegóricas.

⁴ O que é apontado como “intergenericidade” – também conhecida como “intertextualidade intergêneros” ou somente “intergênero” - é um diálogo entre gêneros diferentes, que trocam informações e características e provoca, a partir dessa conversa, uma hibridização, momento em que o texto passa ter elementos variados pertencentes a vários gêneros, formando uma espécie de quebra-cabeças.

⁵ Na obra, há uma passagem que explica o que venha ser sacrofia: *es elmiedo o laaversión a lo sagrado, a los objetos sagrados, particularmente a los de tu propiareligiión, dijo Elvira Campos.* (BOLAÑO, 2004a, p. 475)

⁶ A palavra tranquila usada no sentido de ser normal, de não causar nenhuma surpresa, nem estranhamento, já que faz parte da vida das pessoas e visto como banal.

⁷ Dados presentes no Segundo Informe de Gestión. Comisión para Prevenir y Erradicar la Violencia contra las Mujeres en Ciudad Juárez. México, 2004. Disponível em: <http://www3.diputados.gob.mx/camara/content/download/208364/510442/file/Segundo%20Informe%20de%20gestion.pdf>. Acesso em: 07.06.2016

LANÇANDO UM OLHAR FOUCAULTIANO PARA O PROJETO PEDAGÓGICO E ORGANIZAÇÃO CURRICULAR DO CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS, DA UFRJ

ARRUDA, Larissa de Souza. (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

1. Apresentação

Ao longo do curso *Análise do discurso: perspectiva foucaultiana* pudemos discutir extensivamente, a partir das diversas leituras realizadas pelo grupo, a teoria de Michel Foucault, focando mais precisamente na análise do discurso (AD). Além de teorizarmos, foi possível unir a teoria com a prática quando fizemos algumas análises críticas de materiais didáticos, de situações reais de ensino de línguas e de notícias, a partir das ideias defendidas por Foucault. A disciplina se desenvolveu basicamente em torno da leitura e discussão de obras do próprio Foucault e de textos avulsos de autores que seguem a linha da AD foucaultiana.

Este trabalho é, pois, fruto de um semestre de estudos foucaultianos. Visto que o currículo é um documento político e também educacional, no qual a relação poder-saber se faz presente, achamos bastante relevante, a fim de entender melhor o currículo do curso de Letras da nossa instituição, propor uma discussão – sob a ótica da AD foucaultiana – sobre o *Projeto Pedagógico e Organização Curricular do Curso de Licenciatura em Letras*¹, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Para isso vamos primeiramente falar um pouco sobre Michel Foucault e a AD, em seguida vamos esmiuçar alguns conceitos foucaultianos que serão usados para a análise do Projeto e, finalmente, chegaremos na descrição e análise do corpus.

O aporte teórico utilizado se baseará em conceitos como campo educacional, campo político, relação poder-saber, discurso dominante, formação discursiva, regimes de verdade e a formação do discurso político educacional debatidos por Foucault (2004a, 2004b, 2007, 2012), Fairclough (2001), Veiga-Neto (2002) e outros.

2. Introdução: Michel Foucault e o campo da análise do discurso

Nascido na França, em 1926, e formado em Filosofia e em Psicopatologia, Foucault é um dos maiores pensadores da era moderna. Além de filósofo, analista e teórico social, Foucault teve um papel fundamental ao propor uma história crítica da modernidade, através da negação do pensamento homogêneo. É de forma muito curiosa que o autor nega rótulos que lhe propõem, chegando até mesmo a recusar o título de filósofo, episódio mostrado pelo documentário lançado em 2003, *Foucault Por Ele Mesmo*.

Desde sempre muito envolvido no meio acadêmico, Foucault foi professor de universidades renomadas na França, como o Collège de France, viajava muito para conferir palestras e fazer pesquisas, além de publicar diversos livros. Apesar de ter falecido ainda jovem, com 57 anos, o filósofo deixou uma vasta bibliografia, com mais de vinte obras. As ideias e pensamentos foucaultianos continuam bastante modernos, sendo usados como importante fonte teórica em diversos cursos superiores, como Direito, Filosofia, Psicologia, Pedagogia, Ciências Sociais, Letras, etc.

Algo que diferencia bastante Foucault da maioria dos filósofos tradicionais é a mudança que ele propõe para os sistemas de pensamento. Ao questionar e criticar o jeito

¹ Projeto disponível em:

<http://www.lettas.ufrj.br/index.php?option=com_content&task=view&id=62&Itemid=74>. Acesso em 20 jul. 14.

de ser da filosofia tradicional, o filósofo francês defende que diversas categorias como verdade, razão, método científico e outras não são noções eternas, pois variam de acordo com os discursos produzidos em determinado contexto histórico-cultural.

Nas teorias foucaultianas, o discurso possui um papel central. O autor acredita que é através dos discursos que os sujeitos se constituem, em seus trabalhos iniciais há um grande destaque para tal conceito. De acordo com Fairclough (2001, p.62), Foucault escolheu focar nas práticas discursivas na intenção de superar o estruturalismo e a hermenêutica: “Foucault preocupou-se com as práticas discursivas como constitutivas do conhecimento e com as condições de transformação do conhecimento em uma ciência, associadas a uma formação discursiva”.

Em sua aula inaugural proferida no Collège de France, em 1970, e que depois viria constituir o livro *A Ordem do Discurso*, Foucault (2012, p.10) afirma que “[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar”. Toda sociedade possui uma produção de discurso controlada, selecionada, organizada e redistribuída através de procedimentos para se chegar ao poder. E nós, enquanto sujeitos, temos desejo pelo poder, temos desejo pelo discurso.

A AD foucaultiana não desvenda a universalidade de um sentido, ela vai contra os métodos tradicionais e o formalismo linguístico. Visto que “os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas, que se cruzam por vezes, mas também se ignoram ou se excluem” (FOUCAULT, 2012, p.50), a análise desses discursos tratam-se de descrições das suas próprias transformações e das relações dos discursos com as instituições que os proferem.

Para Foucault, a AD não pode ser equiparada com a análise linguística, visto que que o discurso não pode ser equiparado com a linguagem. Nos dizeres de Fairclough (2012, p.65-66):

A análise de discurso diz respeito não à especificação das frases que são possíveis ou gramaticais, mas à especificação sociohistoricamente variável de formações discursivas (algumas vezes referidas como discursos), sistemas de regras que tornam possível a ocorrência de certos enunciados, e não outros, em determinados tempos, lugares e localizações institucionais.

Segundo a AD de linha francesa, o enunciado é considerado a unidade do discurso, para Veiga-Neto (2007, p.94) se trata de um ato discursivo que se distancia dos contextos locais e dos significados óbvios do dia-a-dia para que possa constituir, então, um campo mais independente e com sentidos mais originais que os já consolidados por um certo grupo social. Foucault (2004a, p.97-98) alega que um enunciado não é uma unidade do mesmo tipo da frase, pois não se trata de uma estrutura, mas sim de um modo singular de existência de um conjunto de signos. Assim, Foucault justifica que o enunciado “[...] é uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles „fazem sentido“ ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que signos, e que espécie de atos se encontra realizado por sua formulação” (FOUCAULT, 2004a, p.98). Um determinado discurso é constituído, pois, de um conjunto de enunciados, baseados em determinado sistema de formação discursiva.

Para se compreender um discurso devemos compreender a sua formação e quais foram as condições que favoreceram o aparecimento de tal conjunto de enunciados e não de outros. Em seu livro *A Arqueologia do Saber*, Foucault (2004a, p.43) explana o seguinte:

[...] se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma *formação discursiva* – evitando, assim, palavras demasiado carregadas de condições e consequências, inadequadas, aliás, para designar semelhante dispersão, tais como “ciência”, ou “ideologia”, ou “teoria”, ou “domínio de objetividade”.

O campo da análise do discurso é, portanto, bastante específico, tendo diversos conceitos bem delimitados e definidos. Nesse contexto, os discursos não podem mais ser encarados apenas como conjuntos de significantes que nos levam a certos conteúdos ou representações. Não podemos negar que os discursos são constituídos de signos, no entanto, de acordo com Foucault (2004a, p.55), eles ultrapassam a utilização desses signos para caracterizar coisas e é justamente pelo fato dele ir além que o torna irredutível à língua. Assim, é buscando ultrapassar essa redução, que a AD investiga as origens e os porquês das formações discursivas.

3. Discutindo alguns conceitos foucaultianos

Antes de entrarmos na análise do currículo, vamos continuar a discutir alguns conceitos-chave que serão usados em tal análise, obviamente de acordo com a teoria da AD de linha foucaultiana.

Como o nosso tema central aqui é o currículo que possibilita a formação de profissionais de Letras, gostaríamos de explicar primeiramente o que Foucault compreende por *educação*. Segundo o filósofo, todo sistema de educação é uma forma política de garantir ou de mudar a forma que as pessoas se apropriam dos discursos, incluindo os saberes e poderes que tais discursos reportam. Nas palavras dele:

A educação, embora seja, de direito, o instrumento graças ao qual todo indivíduo, em uma sociedade como a nossa, pode ter acesso a qualquer tipo de discurso, é bem sabido que segue, em sua distribuição, no que permite e no que impede, as linhas que estão marcadas pela distância, pelas oposições e lutas sociais. (FOUCAULT, 2012, p.41)

A educação seria, pois, um meio pelo qual um indivíduo poderia compreender os diversos discursos sociais. Para se chegar a essa compreensão, o sujeito deve ter sempre um olhar crítico e de estranhamento para os discursos que lhe são apresentados. Pensar o campo educacional depois de ter contato com as teorias foucaultianas é compreender que não existe um valor único e invariável em tal âmbito, pois o contexto cultural cria variáveis particulares a cada grupo social. Um determinado modo de ensino louvado em uma época e local pode ser considerado ultrajante num contexto diferente.

Em sua famosa obra *Vigiar e Punir*, Foucault discute longamente sobre o papel disciplinador de algumas instituições, em especial a escola, visto que é o local onde os indivíduos passam o maior tempo de sua educação formal antes de se formarem adultos. Além da existência da disciplina corporal – realizada através do controle do modo que os corpos devem se comportar –, há a disciplina dos saberes, sob o nosso ponto de vista considerada mais grave do que a primeira. Por exemplo, a escola (ou qualquer outra instituição de ensino) ao selecionar determinados conteúdos a serem ensinados, deixa de lado outros; há a priorização de carga horária para determinados conteúdos em detrimento de outros; além de haver censura de certos conhecimentos.

É através da disciplina que o corpo será mais útil, pois será mais obediente, submisso, exercitado e dócil, é mais fácil se exercer poder quando os indivíduos são uniformizados. A disciplina se trata, portanto, de uma arte de compor forças para se

obter um aparelho eficiente, é por ela que o poder das instituições pode ser exercido. Foucault afirma que “esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as „disciplinas“” (2007, p.118).

Devemos, pois, sempre ter um olhar crítico para as decisões institucionais que nos são impostas no âmbito escolar (neste momento, focando nos níveis de ensino fundamental e médio). Para exemplificar o que seria essa visão sob a perspectiva de Foucault, seriam bem-vindos questionamentos do tipo: Por que temos uma carga horária maior para as disciplinas de português e matemática? Por que as disciplinas que envolvem artes e educação física frequentemente possuem a menor carga horária? Por que a maioria das escolas só oferecem o ensino de língua inglesa e espanhola e não dão oportunidade ao aluno de estar em contato com outras línguas estrangeiras?

Não podemos ser ingênuos e achar que as coisas são do jeito que são sem motivo algum. Toda formação discursiva está envolta por diversas relações e cada relação ocupa um lugar específico, a depender das relações de poder que são exercidas naquele contexto. O *poder* é justamente aquilo pelo que se luta, segundo Foucault. O autor se debruçou longamente sobre a questão do poder. Em uma discussão bastante informal realizada com Foucault em 1978, ele afirmou que o discurso é uma série de acontecimentos que operam no interior do mecanismo geral do poder. Nas palavras dele “[...] o poder não é nem fonte nem origem do discurso. O poder é alguma coisa que opera através do discurso, já que o próprio discurso é um elemento em um dispositivo estratégico de relações de poder” (FOUCAULT, 2006, p.253).

Podemos afirmar que não existe nenhuma sociedade em que o poder esteja ausente, o poder tem a capacidade de silenciar vozes, construir ou anular identidades, produzir saberes, gerar verdades e inverdades e é

Justamente porque constrói verdades que o poder se conserva e se dissemina na sociedade por meio dos discursos. Ora, assim como os discursos carregam poder e são alvos de poder, aqueles que os detêm detêm igualmente poder. Poder que cria em cada sujeito a ilusão de completude, de verdade, de estabilidade, de identidade e, portanto, de essência, que ele busca incessantemente, sem jamais alcançar, mas ilusão que o leva, como sujeito, a dizer(-se), no exato momento em que percebe a falta que o constitui, a impossibilidade de fazê-lo. (CORACINI, 2007, p.24)

Os efeitos de poder se produzem através da ligação do saber com o poder. A partir do momento que um sujeito que ocupa um lugar de poder entra em um discurso, passa a produzir, a afirmar ou a negar algumas verdades. As relações entre discurso/poder/saber/verdade são inseparáveis. Não há como pensar em um eixo e deixar de lado os demais, visto que as produções de verdades “[...] não podem ser dissociadas do poder e dos mecanismos de poder, ao mesmo tempo porque esses mecanismos de poder tornam possíveis, induzem essas produções de verdades, e porque essas produções de verdade têm, elas próprias, efeitos de poder que nos unem, nos atam” (FOUCAULT, 2006, p.229).

O poder seria, então, um lugar estratégico onde podemos encontrar relações de forças poder/saber. O autor alega que onde há poder há resistência e é através da força que aquele que domina tenta resistir à resistência para continuar no poder. Através do uso de força para se manter no poder que os sujeitos produzirão verdade, na realidade ela está ligada com os sistemas e poder que a geram e a mantêm. Para Foucault *verdade* é “[...] o conjunto de procedimentos que permitem a cada instante e a cada um pronunciar enunciados que serão considerados verdadeiros” (FOUCAULT, 2006, p. 233).

Em sua obra *Microfísica do Poder*, o autor defende que a verdade está

[...] centrada na forma do discurso científico e nas instituições que o produzem; está submetida a uma constante incitação econômica e política (necessidade de verdade tanto para a produção econômica, quanto para o poder político); é objeto, de várias formas, de uma imensa difusão e de um imenso consumo (circula nos aparelhos de educação ou de informação, cuja extensão no corpo social é relativamente grande, não obstante algumas limitações rigorosas); é produzida e transmitida sob o controle, não exclusivo, mas dominante, de alguns grandes aparelhos políticos ou econômicos (universidade, exército, escritura, meios de comunicação); enfim, é objeto de debate político e de confronto social (as lutas “ideológicas”). (FOUCAULT, 2004b, p.11).

Assim, de acordo com Veiga-Neto (2007), o saber existe dentro do poder, visto que uma das maneiras do discurso ser considerado verdade é através do saber. Podemos inferir, dessa forma, que o saber é algo que conduz ao poder. A produção de verdades é centralizada em instituições que produzem saberes e, portanto, poder: o saber confere autoridade e mérito de verdade ao poder. Nesse sentido, é compreensível que a universidade seja uma instituição imersa no binômio poder-saber, vários micromecanismos de poder estão em atuação e através de fatores políticos e sociais, várias verdades são por ela instauradas.

É inegável que estamos submersos em nosso próprio discurso, este é constituído através das vivências com os outros sujeitos, pois somos também alteridade, o outro está presente em nós e nos constitui. Somos sujeitos heterogêneos, é uma atividade bastante árdua nos distanciar para poder reconhecer e descrever a origem de nossos discursos e saberes sem sermos influenciados pelas relações de poder que nos envolvem. Foucault resume a relação poder-saber dizendo que

Temos antes que admitir que o poder produz saber (e não simplesmente favorecendo-o porque o serve ou aplicando-o porque é útil); que poder e saber estão diretamente implicados; que não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder.[...] não é a atividade do sujeito de conhecimento que produziria um saber, útil ou arredo ao poder, mas o poder-saber, os processos e as lutas que o atravessam e que o constituem, que determinam as formas e os campos possíveis do conhecimento (2007, p.27).

Quando pensamos no campo do currículo, observamos que os estudos foucaultianos muito podem contribuir para remodelações dessa área. Questões que foram trazidas acima, como o saber, o poder, o discurso, a verdade e outras tão bem abordadas pelo filósofo francês, como a ética, a subjetividade, a governamentalidade são bastante úteis para repensar e refazer currículos, pois são questões intrínsecas à sua própria natureza. Iluminadas por Foucault, há questões que podem ajudar numa reflexão inicial sobre currículo, a ver: quais poderes estão ali presentes? Que saberes são dominantes? Que identidade está sendo ali defendida e criada para o sujeito em formação? Que julgamentos morais estão nas entrelinhas de tal documento? Quais são as “verdades” trazidas no discurso político-educacional do currículo?

4. Descrição e análise do corpus

É curioso observar como partimos do pressuposto que as deliberações trazidas pelo Projeto são “corretas”. Segundo Bertoldo (2005), os documentos oficiais assumem um caráter de regime de verdade e, por isso, geralmente são aceitos de forma pacífica e

sem muitos questionamentos. Pretendemos nesta parte do trabalho – ao analisar, sob o olhar foucaultiano, o Projeto – ir contra esse comportamento padrão.

Antes de partirmos para a análise do corpus, vamos explicar resumidamente a estrutura do curso de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Primeiramente, gostaríamos de salientar que há 23 habilitações possíveis a serem feitas na Faculdade de Letras, todas habilitações duplas, ou seja, o aluno se forma em Língua Portuguesa e em uma língua estrangeira, podendo escolher se vai para o curso de licenciatura ou bacharelado. As opções para combinar com a língua portuguesa são as seguintes: Alemão, Árabe, Espanhol, Francês, Grego, Hebraico, Inglês, Italiano, Japonês, Latim e Russo. A habilitação Português-Literaturas de Língua Portuguesa é única, pois tem a opção apenas de licenciatura. Apesar de termos essas diversas habilitações, há apenas dois projetos pedagógico e organização curricular, sendo um para a licenciatura e outro para o bacharelado. O documento organizacional que diferencia cada uma dessas 24 habilitações é o fluxograma² que define as disciplinas previstas para elas.

No tópico *1.1 Estrutura da Faculdade de Letras*, do Projeto, afirma-se que o objetivo do currículo da Licenciatura é “formar profissionais capazes de averiguar, analisar e criticar material desta área do saber, do seu cotidiano e das diversas culturas com as quais mantém contato durante o curso”. O objetivo central nos parece interessante, pois há a preocupação em formar profissionais críticos e autônomos, no entanto, na continuação desse mesmo tópico, é afirmado que a qualidade do corpo docente é o que garante ao egresso do curso ser capaz de alcançar tal objetivo. É afirmado que cerca de 90% dos professores são doutores e, por possuírem tal formação e título, são capazes de elaborar uma organização curricular que propicie ao licenciando se formar como um analista crítico. Se lembrarmos do que foi discutido mais acima sobre a relação poder-saber, aqui vemos um exemplo claro de como quem detém saber é detentor de poder. No Projeto é dito que o quadro docente – bem capacitado por ser a maioria doutores – pode levar o curso de Letras a alcançar nota máxima em provas como o ENADE e na avaliação do MEC. Apenas por, teoricamente, serem detentores de mais saber do que os outros profissionais que não possuem doutorado, é conferido ao quadro docente uma responsabilidade e poder enormes. Será mesmo que só porque os professores são doutores é que os egressos do curso serão capazes de chegar aos objetivos ditos acima? Segundo o documento, sim: “É esta qualificação [do corpo docente] que garante que o egresso do curso de Licenciatura em Letras seja capaz de alcançar os objetivos traçados para o estudante de Letras”. Será que é mesmo verdade absoluta que um professor que tenha doutorado é melhor do que um outro que não o tenha? Não nos esqueçamos de como as instituições que possuem poder reforçam discursos até que se tornem verdade. Sejamos críticos e atentos para não considerar todo discurso como verdade sem antes analisarmos seus contextos de produção.

Em seguida, no ponto *1.2 Breve Histórico da Proposta Curricular* é explanado esmiuçadamente toda a proposta de reforma curricular desde 1968 até o presente Projeto, que data de 2005, incluindo as mudanças da comissão. Em 1988, por exemplo, a comissão era formada por quarenta membros, sendo metade de professores e a outra metade estudantes. No entanto, em 1990 – após ter sido relatada a dificuldade de se reunir tal número de representantes – uma nova comissão foi criada, integrada apenas por dez membros, agora sendo sete docentes e apenas três estudantes. No texto é afirmado que a nova proposta de formação da comissão foi aceita por todos. É interessante nos perguntar quem são esses “todos”. Afinal, por que havia mais professores do que alunos na nova comissão? Inclusive, por que não havia alunos

² Fluxogramas disponíveis em: <<http://www.lettras.ufrj.br/>>. Acesso em 20 jul. 14.

egressos do curso de Letras em tal comissão? Acreditamos que os egressos, por exemplo, também poderiam contribuir bastante para propor possíveis mudanças, visto que tais alunos foram formados num currículo anterior àquele novo que estava em vias de ser elaborado. No entanto, não foi nenhuma dessas duas comissões que de fato elaborou e implantou o novo currículo. Somente em 2002 é que uma nova comissão, cognominada Comissão de Licenciatura de Letras, foi criada para “discutir e elaborar um modelo de currículo que estabelecesse um Curso de Licenciatura”. Porém, nesse momento do texto não nos é informado a quantidade de alunos e professores que compõem essa comissão, é dito apenas que ela era presidida pela Diretora da Faculdade de Letras da época e que “reuniram-se os representantes de cada Setor dos Departamentos, os respectivos chefes e representantes dos alunos” e que “a participação como observador foi facultada a demais professores e alunos interessados no assunto”. Acreditamos que para se elaborar e implantar um novo projeto de formação de professores é condição imprescindível a participação de todas as partes que são influenciadas por tal documento. No entanto, não nos fica claro o motivo pelo qual os números absolutos dos participantes dessa nova comissão é omitido.

Na continuação do documento, há um ponto que trata dos *Fundamentos do Projeto Pedagógico*. Achamos bastante pertinente tal trecho do terceiro parágrafo: “[...] o desafio da Faculdade de Letras está em oferecer aos estudantes condições favoráveis a sua formação intelectual, cultural e político-pedagógica, entendendo-se por esta última a capacidade de adquirir e elaborar os conteúdos mediante uma avaliação crítica de seu sentido social”. Achamos interessante pois há o discurso sobre a dificuldade da formação de professor, afinal formar pessoas que formem outras pessoas não é um objetivo uniforme e fácil de ser atingido, é claro que muitas incertezas estarão presentes e achamos válido esse reconhecimento.

Ainda no ponto referente aos *Fundamentos*, o documento explica que no primeiro ano os alunos cursam um tronco comum com uma fundamentação teórico-metodológica baseada em três campos de conhecimento: linguístico, literário e científico-pedagógico. É como se no primeiro ano o aluno fosse introduzido aos principais eixos de saber que serão aprofundados ao longo do curso. É só no segundo ano que o aluno decide se vai seguir para a licenciatura ou para o bacharelado. Caso o aluno opte pela licenciatura, sua formação deverá ser complementada pela Faculdade de Educação, com disciplinas como: Didática; Psicologia da Educação; Fundamentos Sociológicos da Educação; Estágio Supervisionado, etc. No estágio pode acontecer parceria de professores da Faculdade de Educação e da Faculdade de Letras.

É sabido que o campo de estudos pedagógicos é alvo de muito preconceito e inferiorizações, outros campos mais prestigiados por nossa sociedade seguem com esse discurso e acabam cristalizando cada vez mais essa interpretação equivocada. Inclusive, acreditamos que ao separar – inclusive fisicamente, visto que as faculdades são localizadas em campi diferentes – as disciplinas de Letras das disciplinas de Educação, também se está corroborando para essa dicotomização e estereotipização de que “formar professores se reduz ao cumprimento de certas disciplinas de natureza educacional” (Dias-da-Silva et al., 2008, p.17). É como se o campo científico (Letras) fosse mais valorizado do que o campo prático (disciplinas de educação), no entanto ambos os campos se comunicam, ou deveriam se comunicar. Dias-da-Silva et al. (2008, p.17) chama a atenção que “[...] a desintegração entre os eixos de formação (bacharelado & licenciatura), o isolamento e desprestígio das „disciplinas pedagógicas“ e a dicotomia teoria & prática” podem acarretar na fragilização da formação do educador. É comum ouvirmos relatos de alunos que não sabem como ensinar alguns conteúdos que aprenderam na graduação, pois os professores não tinham uma preocupação em ensinar

como ensinar, ou seja, vamos que há uma valorização aos conteúdos teóricos em detrimento da didática e da metodologia. De certo modo, é esquecido que “[...] não é possível separar teoria e prática, pensar e fazer, conteúdo e forma, no processo de formação profissional” (DE FREITAS, 2002, p.152).

Outra dicotomia que vemos presente no currículo de Letras é o fato do aluno ser ou bacharel ou licenciado. A primeira vista podemos nos perguntar: mas o professor não é também um pesquisador? De fato, se olharmos para a grade curricular, constatamos que há diversas disciplinas em comum entre os bacharelados e os licenciandos. O que realmente diferencia as duas formações são, basicamente, as disciplinas de educação para os que escolhem ir para a sala de aula. Felizmente, o Projeto aqui analisado se preocupa com tal questionamento e traz a seguinte resposta/reflexão:

Entende-se que o professor de Língua ou de Literatura não deve ser um mero reprodutor do conhecimento adquirido em sala de aula. Antes, deve ter uma formação que o habilite a compreender e questionar os princípios teóricos e, assim, propor teorias e metodologias; em outras palavras, o seu perfil seria compatível com o de um “professor-pesquisador” que produza conhecimento e não seja um mero divulgador de informações. Devem-se enfatizar os processos de investigação e de aquisição do conhecimento e não a quantidade de informações transmitidas.

Em seguida, o documento traz o dado que o aluno pode participar da construção do seu perfil acadêmico na escolha de como será a sua complementação da formação básica obrigatória, visto que há 200 horas disponibilizadas para as atividades acadêmico-científico-culturais (ACC), além de alguns créditos para disciplinas optativas, a depender da habilitação escolhida pelo aluno. É dado ao licenciando o poder de escolha, poder carregado de responsabilidade, pois espera-se que a escolha de como essas horas serão aproveitadas seja feita de maneira ativa e consciente. É previsto que os licenciandos utilizem as 200 horas de ACC participando de eventos acadêmicos, assistindo a defesas de dissertações e teses e participando de cursos de extensão. O que é bastante interessante, pois o licenciando tem a possibilidade de participar de forma ativa da vida acadêmica, apresentando trabalhos em seminários, por exemplo, e participar como observador de apresentações de congressos e de defesas de pós-graduação. Pensamos, então, que a disponibilização dessas 200 horas seja importante para que o aluno vivencie outras experiências acadêmicas, complementando assim a sua formação, através de uma individualização e responsabilização dos licenciandos pela própria formação profissional.

Na continuação do Projeto, é explicado que todo aluno deve apresentar uma monografia como conclusão do curso, orientado por algum professor da Faculdade de Letras ou da Faculdade de Educação. Nessa parte do documento, há diretrizes bem precisas sobre a execução do trabalho, que deve constar de 20 a 30 laudas e oferecer qualidade técnico-científica, de forma clara e concisa. Após a execução da monografia, ela tem que ser apresentada oralmente para o professor orientador e para um leitor crítico, sendo a nota final atribuída por esses dois leitores/ouvintes. A escolha pelo trabalho monográfico escrito reforça a valorização da escrita no meio acadêmico, principalmente no campo das Letras e reforça a desvalorização da oralidade.

O último tópico do projeto é intitulado *A Proposta Curricular* e traz em alguns parágrafos os objetivos da Licenciatura em Letras. Há uma ênfase na reafirmação do discurso de se formar de um profissional crítico; consciente; desprendido de preconceitos; que ultrapasse as limitações impostas pela norma linguística tradicional; que seja um professor-orientador que estimule a autonomia criativa do aluno; etc. Em seguida, o documento discorre de maneira mais precisa sobre os objetivos do Projeto,

especificando os aspectos linguísticos/literários e educacionais envolvidos ao longo dos oito períodos previstos para o curso de Letras. Leffa (2001, p.340) argumenta sobre onde e quando o profissional de Letras se forma, no seguinte trecho que amplia a nossa reflexão:

Achar que um profissional de letras possa ser formado nos bancos da universidade é uma ilusão, necessária ou não (será necessária na medida em que o professor formador vai precisar dessa ilusão para dar continuidade ao seu trabalho). Possivelmente não há tempo e nem condições para isso na universidade. A formação de um verdadeiro profissional – reflexivo, crítico, confiável e capaz de demonstrar competência e segurança no que faz – é um trabalho de muitos anos, que apenas inicia quando o aluno sai da universidade. A verdadeira formação, que incorpora não apenas aquilo que já sabemos, mas que abre espaço para abrigar também aquilo que ainda não sabemos [...].

Documentos normativos, e com o Projeto aqui em análise não seria diferente, são inevitavelmente disciplinadores, visto que a organização dos saberes visa uma homogeneização dos corpos e apagamento das diferenças. Objetiva-se formar professores “iguais”, a subjetividade individual e característica de cada sujeito não é valorizada. Inclusive, de acordo com as teorias foucaultianas trazidas aqui, podemos chegar a afirmar que a universidade pode ser considerada um mecanismo de produção de corpos dóceis, apesar de levantar a defesa de formar professores críticos, pois o poder disciplinar está instaurado nessa instituição. O sistema educacional, nesse caso a universidade, “[...] é visto como um dispositivo social que se constitui de micromecanismos de poder, mantidos pelo saber que o justifica e o mantém” (MARQUES, 2012, p.283).

Bertoldo (2005) afirma que a maioria dos professores se encontram alheios às políticas que lhes afetam. De fato, vemos que somos pouco politizados nesse sentido, afinal que aluno questiona o currículo que dita a sua formação? Até mesmo que aluno conhece tal currículo? Sem tal saber, os alunos em formação não possuem munição/saber para ir atrás de possíveis mudanças.

5. Considerações finais

Por meio da análise do Projeto, fica claro que a existência de argumentos e discursos tomados como verdades corroboram para o estabelecimento de normas para a formação do profissional de Letras, graças às relações de poder-saber. Utilizar os conceitos foucaultianos no campo da formação de professor é, sem dúvida, produzir uma inquietação, oriunda da mudança da forma que olhamos os discursos que já estamos habituados. Saímos da posição de conforto e o caráter de verdade que compõe tal discurso começa a ser rompido.

A proposta parece, de fato, bastante coerente com o profissional que precisa estar no mercado de trabalho atual. No entanto, a presença de um documento oficial com diretrizes não garante um ensino de qualidade, inclusive sua implementação depende de diversas variáveis. Infelizmente, neste trabalho não pudemos analisar as condições para a real execução desse projeto, assim não temos como afirmar se o Projeto é exercido ou se é apenas mais um documento burocrático. Obviamente pensamos que só o fato de haver um documento que guie nessa direção, já seja bastante significativo para que mudanças ocorram.

Único e singular, cada sujeito terá uma experiência de formação profissional diferente, apesar de poder ter recebido a mesma formação de outros sujeitos. Ninguém sabe exatamente como o professor vai se formar – não que haja um fim nessa formação,

acreditamos que o profissional de Letras está sempre em contínua formação. Apesar de haver um plano bem definido pelo Projeto, cada professor, através do seu fazer pedagógico, vai encontrar um caminho diferente para o seu exercício profissional, sem deixar de lado a sua singularidade.

Referências

BERTOLDO, Ernesto Sérgio. Políticas de formação de professores de língua e seu impacto no sujeito-professor. **Anais do II Seminário de Estudos em Análise do Discurso**, Porto Alegre: UFRGS, 2005. Disponível em: <<http://www.analisedodiscurso.ufrgs.br/anaisdosead/sead2.html>>.

CORACINI, M. J. R. F.. **A Celebração do Outro: arquivo, memória e identidade - línguas (materna e estrangeira), plurilinguismo e tradução**. 1^a. ed. Campinas: Mercado de Letras, 2007.

DIAS-DA-SILVA, M. H. G. F. et al. A reestruturação das licenciaturas: alguns princípios, propostas e (pré)condições institucionais. **Rev. Diálogo Educ.**, Curitiba, v.8, n.23, p.15-37, jan./abr. 2008.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora UnB, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. 22.ed. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2012.

_____. **A arqueologia do saber**. 7.ed. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004a.

_____. **Vigiar e punir**. 33.ed. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2007.

_____. **Microfísica do poder**. 20.2d. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Graal, 2004b.

LEFFA, V. J. Aspectos políticos da formação do professor de línguas estrangeiras. In: LEFFA, Vilson J. (Org.). **O professor de línguas estrangeiras: construindo a profissão**. Pelotas, 2001, v. 1, p. 333-355.

MARQUES, Sandra Mari Kaneko. Relação poder-saber e formas de resistência em documentos educacionais governamentais sobre ensino de língua estrangeira. **Alfa, rev. linguíst.**, São Paulo, vol.56, n.1, 2012.

VEIGA-NETO, A. **Foucault e a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

Currículo abreviado da autora:

Graduada (2013) em Letras - Língua Portuguesa e Língua Francesa pela UFPE. Mestre (2016) e doutoranda em Letras Neolatinas (Estudos Linguísticos, opção: Língua Francesa) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da UFRJ. Temas de interesse: Didática de FLE; Formação de professor de FLE; Currículo; Literatura e ensino de FLE; Documentos prescritivos educacionais.

E-mail: larinh4@gmail.com

A CENA DO LUTO E A RUÍNA DA CENA EM *PEDRO PÁRAMO*

BELCASTRO, Guilherme (UFRJ)

1- Algumas questões metodológicas.

Esse artigo propõe-se a desenvolver uma leitura do romance mexicano *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo a partir de dois pontos centrais na obra: o luto e a ruína. A hipótese sobre o primeiro é a de que as cenas de luto interrompido funcionam como uma espécie de motor de uma narrativa povoada por fantasmas e buscas. Sobre a ruína, por sua vez, será desenvolvida a ideia de que ela é gerada pelo trabalho de luto impossível e, ao mesmo tempo, sua geradora, funcionando com um caráter fundacional, basilar, na obra como um todo. Além desses dois temas centrais, um terceiro ronda a escrita desse trabalho. É o tema da memória e da história, que parece ser o caminho indicado por essas linhas para uma continuidade da pesquisa. Se buscará estabelecer uma relação entre esses aspectos de forma a pensar como funcionam estruturalmente na narrativa.

Para tal, será feita uma leitura cerrada de alguns trechos selecionados do romance, de modo que as questões possam emergir da própria obra. Com uma estrutura faltante e completamente não-linear, *Pedro Páramo* se apresenta muitas vezes como uma narrativa onírica, em que os sonhos são vistos não como ilusões, mas como propriamente o que se tem para dizer. É o que se vê no seguinte fragmento, por exemplo:

Pero no pensé cumplir mi promesa. Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala.

(RULFO, 2014, p.05)

Aqui, o sonho não tem um caráter diáfano, imaterial. Ele é o que há de real, o que gera o movimento do narrador e, portanto, da narrativa. As vozes que aparecem no romance são vazias, sem “ningún sonido, como las que se oyen durante lossueños” (Rulfo, 2014, p.51), de maneira que *sonho* se aproxima de *narrativa* e, a partir disso, é possível estabelecer uma relação com o modo de leitura delineado por Freud em *A interpretação dos sonhos*. Nela, Freud afirma:

Quando digo ao paciente ainda novato: „Que é que lhe ocorre em relação a esse sonho?“, seu horizonte mental costuma transformar-se num vazio. No entanto, se colocar diante dele o sonho fracionado, ele me dará uma série de associações para cada fração, que poderiam ser descritas como os „pensamentos de fundo“ dessa parte específica do sonho.

(FREUD, 2001, p.100)

Assim, a estrutura do presente trabalho se reafirma como uma maneira de analisar a obra justificada por sua própria estrutura. Se a narrativa é como um sonho, podemos dar-lhe um olhar similar, fragmentário, em que a análise depende de cada aspecto que, por mais ínfimo que pareça, pode ter um papel fundamental no trecho e na interpretação da novela.

É, então, a partir da seleção de trechos específicos que mais claramente possibilitem a compreensão da formação da cena do luto e da ruína da cena que esse trabalho pretende abordar o romance de Rulfo. É, de alguma maneira, homólogo ao movimento de leitura levado a cabo por Auerbach em sua grande obra *Mímesis*(1971) e

que na introdução à edição brasileira de 1971 é destacado por seus tradutores George Bernard Sperber e Suzi FranklSperber:

(A obra) não parte, para o seu estudo da “representação da realidade na literatura ocidental”, de definição alguma do que seja “representação”, “realidade”, “literatura” ou “ocidente”, mas entra, de chofre, na análise de um texto que, talvez pelo mero fato de abrir a obra, preenche para o leitor as condições todas implicadas no subtítulo da obra. Mediante este método de análise de textos, Auerbach procura delimitar, em cada caso, a visão específica que cada autor tem da realidade, e os meios de que se utiliza para representá-la.

(SPERBER, 1971, p. IX)

A análise de Auerbach parte de uma seleção de cenas representativas do todo para, na sequência, buscar construir junto à leitura os conceitos essenciais ao seu trabalho. Freud (2001), sobre esse mesmo método, fala em um *deslocamento metonímico*. Em outras palavras, partindo do próprio texto, assume-se que ele não significa nada de antemão, que é preciso construir o significado num jogo de negociação entre o que materialmente o texto oferece e o que o leitor crítico carrega como bagagem. Esse tipo de análise não se dá somente em relação à literatura analisada. É uma espécie de negociação triangular entre a literatura, a teoria usada para pensá-la e a intervenção do crítico, que articula esses vértices com o seu próprio texto.

A base teórica usada é, nesse sentido, selecionada pelo próprio texto literário, vinda sempre a posteriori, nunca funcionando como uma aplicação de conceitos. É assim que a psicanálise, aqui, se alinha ao texto literário. O luto e a ruína são vistos como estruturas que têm implicações literárias, não como conceitos que explicam a obra.

Para pensar a concepção de luto, nesse artigo foi levado em conta principalmente o texto basilar de Freud sobre o tema, *Luto e melancolia* (2011). Para pensar a ruína, as principais contribuições vieram de Benjamin (2012). Além disso, a articulação entre o trabalho de luto e a ruína, construída por Avelar (2000), foi bastante produtiva.

2 – As cenas de luto e as ruínas de *Pedro Páramo*.

- Yo. Yo vi morir a doña Susanita.
- ¿Qué dices, Dorotea?
- Lo que te acabo de decir.

Al alba, la gente fue despertada por el repique de las campanas. Era la mañana del 8 de diciembre. Una mañana gris. No fría; pero gris. El repique comenzó con la campana mayor. La siguieron las demás. Algunos creyeron que llamaban para la misa grande y empezaron a abrirse las puertas; las menos, sólo aquellas donde vivía gente desmañanada, que esperaba despierta a que el toque del alba les avisara que ya había terminado la noche. Pero el repique duró más de lo debido. Ya no sonaban sólo las campanas de la iglesia mayor, sino también las de la Sangre de Cristo, las de la Cruz Verde y tal vez las del Santuario. Llegó el mediodía y no cesaba el repique. Llegó la noche. Y de día y de noche las campanas siguieron tocando, todas por igual, cada vez con más fuerza, hasta que aquello se convirtió en un lamento ruinoso de sonidos. Los hombres gritaban para oír lo que querían decir. „¿Qué habrá pasado?“, se preguntaban.

A los tres días todos estaban sordos. Se hacía imposible hablar con aquel zumbido de que estaba lleno el aire. Pero las campanas seguían, seguían, algunas ya cascadas, con un sonar hueco como de cántaro.

- Se ha muerto doña Susana.
- ¿Muerto? ¿Quién?
- La señora.
- ¿La tuya?

- La de Pedro Páramo.

Comenzó a llegar gente de otros rumbos, atraída por el constante repique. De Contla venían como en peregrinación. Y aun de más lejos. Quién sabe de dónde, pero llegó un circo, con volantines y sillas voladoras. Músicos. Se acercaban primero como si fueran mirones, y al rato ya se habían avecinado, de manera que hasta hubo serenatas. Y así poco a poco la cosa se convirtió en fiesta. Comala hormigueó de gente, de jolgorio y de ruidos, igual que en los días de la función en que costaba trabajo dar un paso por el pueblo.

Las campanas dejaron de tocar; pero la fiesta siguió. No hubo modo de hacerles comprender que se trataba de un duelo, de días de duelo. No hubo modo de hacer que se fueran; antes, por el contrario, siguieron llegando más.

La Media Luna estaba sola, en silencio. Se caminaba con los pies descalzos; se hablaba en voz baja. Enterraron a Susana San Juan y pocos en Comala se enteraron. Allá había feria. Se jugaba a los gallos, se oía la música; los gritos de los borrachos y de las loterías. Hasta acá llegaba la luz del pueblo, que parecía una aureola sobre el cielo gris. Porque fueron días grises, tristes para la Media Luna. Don Pedro no hablaba. No salía de su cuarto. Juró vengarse de Comala:

- Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre.
Y así lo hizo.

(RULFO, 2014, p. 122 - 124)

O trecho acima está nas últimas páginas do romance de Rulfo, pouco antes do final da narrativa, encerrada com a morte do patriarca da cidade. Trata-se da narração da manhã da morte de Susana San Juan, a mulher por quem era apaixonado Pedro Páramo. Na cena, o imperativo de luto é comunicado por todos os sinos de todas as igrejas do povoado, que ressoam ininterruptamente por três dias e três noites. O patriarca do povoado tem a certeza de que o povo a ele submetido responderá ao chamado e se fechará em um grande trabalho de luto. Ainda assim, a mensagem não é transmitida. Poucos habitantes de Comala entendem do que se tratava aquele incessante ressoar de sinos e a chegada de curiosos atraídos pelo constante repique só agravou o equívoco de interpretação, fazendo com que, ao final, todos se unissem em uma festa. Não houve como explicar que se tratava de um luto, diz o narrador. Esse equívoco de Pedro Páramo demonstra que seu poder não se estende como ele acreditava. Anteriormente, isso aparece também na própria relação entre ele e Susana San Juan, uma mulher que escapava completamente ao seu domínio e controle, desde a infância. Em resposta à ação do povoado, Pedro Páramo cruzará seus braços e levará a cidade à ruína.

Nesse sentido, no trecho destacado, o trabalho de luto aparece como impossível de ser levado a cabo. A cidade, como uma entidade, responde a esse imperativo de luto com indiferença e negação. A ideia que emerge, então, é a de que, de alguma maneira, o luto ocupa um papel central na obra, como se nota ao levar-se em conta que a narrativa é posta em marcha por conta de um pedido feito pela mãe do primeiro narrador em seu leito de morte a cobrar o esquecimento em que haviam sido deixados - “El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbrase caro” (RULFO, 2014, p. 5). E tudo retorna uma vez mais à impossibilidade, já que - e só o descobrimos à metade do romance - o narrador principal já está morto antes de encontrar o pai. Essa sequência de trabalhos de luto incompletos é o que funciona como uma espécie de motor das narrativas, igualmente em pedaços, como se verá mais adiante.

Tais narrativas destroçadas, por sua vez, fazem parte de mais um eixo organizador do romance de Rulfo. Trata-se da concepção de ruína, que permeia a novela em diversos níveis. A anunciação da dizimação instaurada por Pedro Páramo no trecho acima ao cruzar seus braços em represália ao luto negado a sua mulher é uma ruína com que o leitor do romance, a altura do seu final, já está familiarizado e, de alguma maneira, incluído. O resultado desse ato de vingança do patriarca é a ruína da cidade em que chega o primeiro narrador, Juan Preciado, filho esquecido de Pedro Páramo, ainda

nas primeiras páginas do romance. Chegando a Comala carregado pelas memórias de sua mãe - “Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros” (Rulfo, 2014, p. 6) - Juan se depara somente com restos, pedaços. Nada ali é completo, inteiro. O que se encontra são ruínas: de casas, que um dia haviam sido agradáveis casas brancas de um povoado; de pessoas, fantasmas que guiam o narrador e o leitor pelos caminhos da cidade; e de histórias, contadas por esses fantasmas, enigmáticas, que deixam sempre um espaço vazio. Além disso, a própria estrutura narrativa também apresenta suas bases formadoras em escombros, já que posições como o narrador, o foco narrativo, o tempo e o espaço são postas em questão e transformadas em pontos problemáticos do romance, de forma que não funcionam como bases sólidas sobre as quais se constrói um reflexo de uma sociedade. A cena narrativa rui junto de Comala. Vale lembrar: trata-se da história do ocaso de um povoado, do que restou dele, de suas reminiscências.

Assim, nota-se que começam a delinear-se mais claramente esses dois temas que parecem centrais na novela: o luto e a ruína. Embora entrelaçados - conforme espero que fique mais claro daqui para frente - cada um desses pontos será pensado como constituinte da forma da narrativa e receberá atenção em tópicos específicos no decorrer deste trabalho.

2.1 – Luto

Voltemos agora nossas atenções ao fragmento do romance com que comecei o capítulo. Nele, é possível ler o repique dos sinos de todas as igrejas da cidade como uma mensagem com alguns sentidos: por um lado, o aviso da morte de Susana San Juan. “Morreu a senhora de Pedro Páramo”, é o que os sinos têm a intenção de dizer. Além disso, do badalar incessante, dessa mensagem que se crê clara, pode-se inferir uma espécie de ordem da qual não se pode fugir: “façam o luto”. Faz lembrar um costume de alguns povoados de Aragão, na Espanha, citado por Buñuel (2009) em sua autobiografia, nos quais toda a cidade toca tambores durante um dia inteiro, ininterruptamente, do meio dia da Sexta-Feira Santa até o meio dia do Sábado de Aleluia. Interessantemente, o repicar incessante nesse costume também é relacionado ao luto, ao grande trabalho de luto católico, repetido todos os anos na semana da morte de Cristo. Diferentemente do trabalho da Semana Santa católica - que culmina na festa do domingo de páscoa, pela ressurreição de Cristo-, o luto de Pedro Páramo não obtém sucesso, redenção ou qualquer aspecto positivo. No extremo oposto, é negado pelo povoado. O imperativo do luto é ignorado e dele é feito uma festa. Disso, emerge a questão que mais nos interessa nesse momento: Quais são as implicações literárias da impossibilidade do trabalho de luto?

Deixemos essa questão em suspenso, por um momento, para retornarmos ao começo do livro e avançarmos no tempo cronológico da narrativa. Me refiro às primeiras páginas do romance, quando Juan Preciado, o primeiro narrador, chega a Comala buscando seu pai, guiado pelas palavras de Dolores, sua mãe, que pediam que fosse cobrar o esquecimento em que haviam sido deixados. O contexto em que essas palavras foram ditas, no entanto, fazem toda a diferença: Dolores estava em seu leito de morte, de modo que seu pedido era também, tal qual os sinos das igrejas de Comala, um imperativo de luto. A busca de Juan Preciado, então, é uma tentativa de construir uma imagem desse pai ausente, dessa figura que nomeia o romance, à qual está orientada toda a novela, mas de quem pouco se sabe. E é ainda nas primeiras páginas da narrativa que o leitor é avisado de que a procura será um fracasso. Pedro Páramo está morto, diz o

primeiro guia de Juan, seu meio irmão Abundio. Então, já que não poderá cobrar nada, por que seguir? Como seguir?

De certa maneira, segue-se porque se trata de um trabalho de luto, ainda que não simplesmente no nível temático, em que o narrador busca uma forma de viver sem a mãe, agora morta. Se ao princípio do romance parece funcionar dessa forma - que, literariamente, seria ingênua - com o decorrer da leitura, e poucas páginas são necessárias para tal, percebe-se que a estrutura do luto atua mais profundamente na obra, relacionada ao modo como se narra. Freud, em *Luto e melancolia*, define o luto como o exercício de desvincular de um objeto perdido à libido que a ele se atrelava, nesse processo, “o mundo se tornou pobre e vazio” (FREUD, 2011, p.53). Se queremos pensar a obra de Rulfo nessa relação, parece ser necessário dizer que é a própria estrutura narrativa que se torna pobre e vazia. Isso, entretanto, de forma alguma funciona como um esvaziamento de sentido, muito pelo contrário, é nesse empobrecimento que a estrutura da obra se mostra forte e geradora de sentido.

Todos os personagens que aparecem, incluído o primeiro narrador, estão mortos ao final da narrativa. Ninguém se salva. Toda a narrativa gira em torno das palavras de mortos e só chegamos a compreendê-lo à metade do livro, quando a posição de narração de Juan Preciado é revelada. Ele narra desde a sua tumba, contando a sua companheira de jazigo como foi sendo guiado por fantasmas desde que se aproximou da cidade. Desde o princípio, portanto, os fantasmas são os guias responsáveis pela condução desse esforço de encontrar um lugar no discurso para esse pai irrecuperável materialmente. Esses fantasmas, então, não estão mais no plano das ações; deles, só se pode obter narrativas - sobre Dolores Preciado, sobre Pedro Páramo, sobre Comala, sobre ninguém - e é com elas que Juan Preciado tenta levar a cabo seu trabalho de luto. No plano estritamente dos narradores, nota-se uma sobreposição de vozes que ocupam esse papel alternadamente, muitas vezes sem distinção clara entre elas. É o caso do trecho destacado, que apresenta, nas primeiras linhas, um diálogo desconexo com o trecho que se segue. A essa altura do romance somos levados a crer que se trata do diálogo entre os companheiros de cova Juan Preciado e Dorotea, mas a distinção não se faz claramente. É esse trecho, inclusive, em que se vê o que parece ser as últimas palavras de Juan, o primeiro narrador. Reproduzo mais uma vez o pequeno diálogo:

- Yo. Yo vi morir a doña Susanita.
- ¿Qué dices, Dorotea?
- Lo que te acabo de decir.

(RULFO, p.122).

Ora, levando-se em conta que ainda há um caminho a ser percorrido no romance, é bastante relevante que o personagem, que até certo ponto se cria ser o principal narrador, desapareça dessa forma. Ainda mais se considerarmos o teor de esvaziamento que se nota no diálogo como um todo. Percebe-se que Juan Preciado está desconectado do que diz Dorotea, perguntando o que ela quer dizer. Além disso, é relevante notar que não há nenhuma referência direta ao personagem, sem nenhuma espécie de nome ou pronome sujeito que se refira a ele. Juan já não é sujeito, aparece por última vez como o pronome objeto “te”. Foi expelido da narrativa. Na sequência desse pequeno diálogo, vem a história do luto negado a Pedro Páramo e a narrativa se mantém seca e vazia. É o que se percebe na sucessão de períodos estanques ou coordenados entre si. Tudo isso faz parte do esvaziamento e empobrecimento do mundo e do ego - considerando o “eu” do narrador que desaparece - mencionado mais acima.

É nesse ponto que a estrutura do romance se aproxima da estrutura do luto e da melancolia. Essas são as implicações literárias que vêm da impossibilidade de luto,

tanto do luto negado a Pedro Páramo, quanto do interrompido pela morte de Juan Preciado. O efeito é uma estrutura em escombros, em que as indicações de leitura são, quando muito, sugeridas. A narrativa, formada por ruínas, só pode produzir novas ruínas. Essa associação entre cadáver, ruína e trabalho de luto foi muito bem desenvolvida por Idelber Avelar:

“el cadáver se afirma como el objeto alegórico por excelencia porque el cuerpo que empieza a descomponerse remite inevitablemente a esa fascinación con las posibilidades significativas de la ruina que caracteriza la alegoría. El duelo es la madre de la alegoría. De ahí el vínculo, no simplemente accidental, sino constitutivo, entre lo alegórico y las ruinas y destrozos: la alegoría vive siempre en tiempo póstumo”.

(A VELAR, 2000, p. 18, 19)

Antes de comentar especificamente a relevância do trecho, vale ressaltar a associação desenvolvida por Avelar entre a ruína e a alegoria, em que esta se opõe ao símbolo justamente por assumir uma perspectiva que não ignora a possibilidade de haver restos. O simbólico, diz Avelar, trabalha no campo metafórico da totalidade, em que as características de um determinado objeto são transferidas sem restos ao seu símbolo. A alegoria, no entanto, funciona metonimicamente, de maneira que é preciso ter consciência de que o processo de transposição de características deixa restos com os quais é preciso lidar.

Retomando o trecho, ele poderia ter sido escrito para falar de *Pedro Páramo*. Nele, o cadáver em decomposição - e é importante lembrar que no romance de Rulfo sempre há uma distinção clara entre o fantasma e o corpo, sendo o narrador da história um cadáver, não um fantasma - aparece como responsável por abrir caminho para uma interpretação alegórica e pela ruína. Além disso, mais à frente no texto, Avelar ressalta a importância do fantasma como ruína. Assim, nessa concepção, a relação entre ruína e luto é de posterioridade, como se nota pela última frase do trecho. Parece, no entanto, que em *Pedro Páramo* a relação é dialética, de maneira que o luto forma e é formado por ruínas. É, como já foi dito aqui, a ideia de que a partir de escombros não se erguem prédios, a partir de relatos de fantasmas só podem ser produzidos relatos fantasmagóricos.

É nessa relação que Rulfo coloca o seu leitor. Quando, na metade da narrativa, descobre-se que o que estávamos ouvindo eram palavras de um fantasma, o leitor é obrigado a reinterpretar tudo o que leu, inclusive seu papel. Até esse ponto, acreditamos que Juan Preciado era um narrador em primeira pessoa que guia sua narrativa através de um monólogo. No entanto, logo após a cena de sua morte, descobrimos que não se tratava de um monólogo, e sim de um diálogo entre ele e sua companheira de cova, Dorotea. O leitor, nesse momento, é deslocado da sua posição e levado à própria Comala. Tudo o que lemos - o que temos acesso - são os murmúrios dos mortos. Nossa própria busca se vê limitada a esse ponto de vista. Monegal (1996) afirma que a história chega quase a se explicar quando se descobre que o Juan Preciado narra desde sua tumba. No entanto, me parece que essa revelação funciona muito menos para dar uma explicação do que se vinha construindo até então, do que para construir uma outra base de leitura. Nessa outra chave de leitura, estamos ao lado do narrador em sua incapacidade e a nós é passado o duro fardo de seguir com esses trabalhos de luto, ainda que nos seja impossível - pela relação que se trava com a literatura - de concluí-lo. Cada palavra sobre *Pedro Páramo*, se respeita a sua estrutura, é uma palavra alegórica, consciente dos escombros que invariavelmente deixa para trás.

2.2 – Ruína.

Pedro Páramo, como romance, é uma grande ruína. Como já dito, sua estrutura é formada por escombros, restos, e o resultado literário disso é que a obra não permite que se construa sobre ela nenhuma interpretação totalizadora. Se nem mesmo o luto é possível, só resta lidar com o que sobra das narrativas em pedaços dos fantasmas que guiam Juan Preciado e o leitor.

Voltando as atenções às questões que emergem da relação entre a narrativa e as ruínas pelas quais ela é formada, volto a chamar a atenção para o fato de que as histórias contadas em *Pedro Páramo* são, em todos os casos, palavras de fantasmas. Assim, todos os que assumem a posição de narrador – Juan Preciado, Eduviges, Abundio, Pedro Páramo – estão mortos. Como reflexo no foco narrativo, tem-se a passagem de voz entre esses narradores-personagem de modo que, por vezes, é totalmente impossível chegar a uma conclusão sobre quem está falando. É o que se nota, por exemplo, no seguinte fragmento:

“Oí que ladraban los perros, como si yo los hubiera despertado.
Vi un hombre cruzar la calle:
- ¡Ey, tú! – llamé.
- ¡Ey, tú! – me respondió mi propia voz.
Y como si estuvieran a la vuelta de la esquina, alcancé a oír unas mujeres que platicaban:
- Mira quién viene por allí. ¿No es Filoteo Aréchiga?
- Es él. Pon la cara de disimulo.
(...)
La noche. Mucho más allá de la medianoche. Y las voces:
- ... Te digo que si el maíz este año se da bien, tendré con qué pagarte. Ahora que si se me echa a perder, pues te aguantas.
(...)
- ...Mañana, en amaneciendo, te irás conmigo, Chona. Ya tengo aparejadas las bestias.
- ¿Y si mi padre se muere de la rabia?
(...)

Ruidos. Voces. Canciones lejanas:

*Mi novia me dio un pañuelo
Con orillas de llorar...*

En falsete. Como si fueran mujeres las que cantaran.”

(RULFO, 2014, p. 46 – 49)

De quem são essas vozes? Que diálogos são esses? Murmúrios perdidos pela cidade invadem a narrativa sem nenhuma indicação. Quando muito, podemos supor, como é o caso do começo do fragmento, em que há um narrador em primeira pessoa e, como antes quem narra em primeira pessoa era Juan Preciado, deduzimos ainda se tratar dele, mas sem grande certeza. Em seguida, vozes próximas a esse narrador, mas sem corpo, o atormentam falando entre elas de algo que parecia suceder ali. Depois, uma descrição meramente temporal, sem nenhum verbo. Mais um passo em direção ao esvaziamento é dado e já não há nenhuma descrição, nenhum narrador, apenas vozes. E o trecho final, em que as canções são ruídos, como se fossem cantados por mulheres.

A narrativa, assim, converte-se, a essa altura do romance, em um *como se*. Não são mulheres que cantam, são vozes como se fossem de mulheres. É como se o tempo se sobrepusesse, sem permitir que as ações se coloquem em uma progressão linear, os fatos vão acumulando-se uns sobre os outros, em uma espécie de espiral. É esse o tempo da morte, do cadáver e da ruína. É como ressalta Carlos Fuentes (1996), quando chama a atenção para uma frase que começa na página 27 e só é retomada na página 36, deixando tudo que acontece nesse meio tempo como mais uma volta no parafuso.

Juntamente com o tempo, os espaços se sobrepõem. É como se toda Comala fosse como a casa de Eduviges Dyada, a primeira personagem que abriga Juan Preciado ao chegar à cidade. Uma casa em ruínas, o teto já não a cobre por completo, mas com seus quartos todos trancados e, dentro deles, os móveis dos que se foram e planejavam um dia voltar. Esses móveis são ao mesmo tempo, os diversos espaços e tempos que convivem nesse romance. Desde que o leitor chega a Comala, junto a Juan Preciado, é levado de um lado a outro sem ter ciência dos caminhos sobrepostos. É, também, uma noção não linear do espaço.

Como já dito anteriormente, a ruína em que se encontra a cidade é origem de uma sucessão de trabalhos de luto abandonados. No entanto, uma leitura da obra bastante reconhecida, feita por Franco (1996), propõe que a destituição de um papel divino centralizador seja a responsável pela ruína de Comala. Ela desenvolve uma argumentação que observa essa queda de um lugar divino por um viés que, de alguma forma, tenta resolver o problema da novela, ainda que essa intenção não tenha ocorrido ao autor. Digo isso pois, nesse artigo, sustenta-se que a morte dessa totalidade teológica implica uma total ausência de moralidade na cultura mexicana - a qual adjetiva como “minoritária” e “isolada” (FRANCO, 1996, p.866) – visto que o que toma seu lugar é a relação capitalista e a lei do mais forte, mas, por se tratar de um povoado que está fora ao mesmo tempo da lei divina e da lei do capital, Comala sucumbe ao depender de um homem que centraliza o poder e o capital. Dizela:

“En la sociedad mexicana de *Pedro Páramo* existe la estructura feudal y tribal mediatizada por el dinero y sin la presencia de una burguesía. Esto significa que el trabajo y el esfuerzo, los motores de la sociedad puritana se encuentran ausentes en Comala. (...) Por eso, Comala es fantasmal, porque sus habitantes muertos están atormentados por un orden moral que ya no se puede aplicar y que invade las formas vacías de la vida de la comunidad.”

(FRANCO, 1996, p.876.)

De acordo com essa visão, existiria a possibilidade de salvação de Comala, desde que se encaixasse no modelo que ela chama da “sociedade puritana”. A incapacidade dessa sociedade “minoritária” e “isolada” de adequar-se ao seu novo deus - o capital - é o que a leva ao seu fim.

O que viemos construindo até aqui vai de encontro a essa noção, a partir do momento em que, apesar de compreendermos a relação entre a estrutura de poder centralizada, a posição do capital e a ruína de Comala, observamos que o que determina os braços cruzados de *Pedro Páramo* é o trabalho de luto.

Todos esses pontos se integram na associação já contemplada entre alegoria e ruína de Avelar, que contribui para a interpretação desenvolvida aqui:

“la memoria del mercado pretende pensar el pasado en una operación sustitutiva sin restos. Es decir, concibe el pasado como tiempo vacío y homogéneo, y el presente como mera transición. La relación de la memoria del mercado con su objeto tendería a ser, entonces, simbólico-totalizante.

No todo, sin embargo, es redondez metafórica en el mercado. Al producir lo nuevo y desechar lo viejo, el mercado también crea un ejército de restos que apunta hacia el pasado y exige restitución.”

(A VELAR, 2000, p.14)

De acordo com a relação tecida entre *mercado*, *metáfora* e *símbolo*, o resto, que é pensado aqui como ruína, é o lixo do mercado. É o que não lhe serve, já que não responde à lógica do capital. Assim, a entrada do capital nessa posição divina, como propõe Franco, não geraria ruínas. Os escombros, na obra de Rulfo, não fazem parte do descarte, eles são a própria estrutura que a mantém de pé. Como indica Avelar, o capital

cria um exército de restos que aponta ao passado e exige restituição. Ora, não é preciso grande esforço associativo para encontrar nessas palavras um eco da nona tese sobre o conceito de história, de Benjamin:

“Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Nele está desenhado um anjo que parece estar na iminência de se afastar de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, seu queixo caído e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde *nós* vemos uma cadeia de acontecimentos, *ele* vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É essa *tempestade* que chamamos progresso”.

(BENJAMIN, 2012, p.245, 246)

Claramente se nota o imperativo de restituição desse passado que aparece tanto em Avelar, quanto em Benjamin. É preciso lidar com esses restos deixados de lado. Mas para quê? Benjamin explica: para lidar com a história. Avelar responde: para lidar com a memória dos mortos. A postura do anjo narrada pelo filósofo alemão indica já essa possibilidade de maior aproximação dos mortos, por parte de Avelar. “Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos”. Ora, se por um lado o anjo da história não pode acordar os mortos, o anjo da literatura só pode ouvi-los. Mas se engana quem acredita que poder ouvir os mortos tornaria possível juntar os fragmentos. As ruínas que se juntam e se somam aos pés dos anjos não podem ser reconstruídas. Mas por quê? pergunta-se.

Observemos, por um momento o quadro a que se refere Benjamin no trecho citado acima:



Figura 1 - Angelus Novus (KLEE, 1920)

O anjo da história, a cujos pés se acumulam as ruínas infinitas, é, ele próprio, uma ruína. Não apenas pelo estado do quadro, aparentemente afetado pelo tempo, mas principalmente pelos traços alegóricos que formam a representação do anjo. Não há uma tentativa de reproduzir fielmente um anjo, pelo menos não como se reproduziu

durante grande parte da história da arte. Há, seria possível dizer, um esboço. No entanto, prefiro levar ao extremo oposto e afirmar que há um resto. Como ruína, não cabe a ele mesmo reconstruir as ruínas. Não lhe é permitido. E é o mesmo que passa em *Pedro Páramo*. A nós, leitores que à metade da obra somos arremessados dentro dela, não nos cabe construir nada de novo. Só podemos ouvir os murmúrios dos fantasmas e murmurarmos nós mesmos. É esse o papel do crítico alegórico, já que “o crítico, como o melancólico, penetra seu objeto até as entranhas, mas é o crítico que lhe atribui o poder de vaticinar. No final, o crítico se apaga diante de um objeto que deixou de ser mudo.” (ROUANET, 2008, p.20). Para dar sentido a essas ruínas, o crítico precisa transformar-se ele mesmo em ruína, apagando-se, enterrando-se na cova ao lado de Juan Preciado. A melancolia dos lutos interrompidos é também a melancolia do crítico que, para tentar reconstruir as ruínas, se vê obrigado a ruir.

Sob o efeito dessa exigência de restituição dos fantasmas de *Pedro Páramo*, gostaria de fazer referência à obra de outro artista gráfico relevante à interpretação aqui desenvolvida. Me refiro a José Guadalupe Posada, um dos grandes gravuristas mexicanos, que constituiu a base de influência que viria a dar ao mundo outros grandes nomes das artes visuais, como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco.

Vejamos então uma gravura de Posada que muito tem a acrescentar à ideia de que a ruína e a morte estão bastante relacionadas a uma ideia de história e memória:

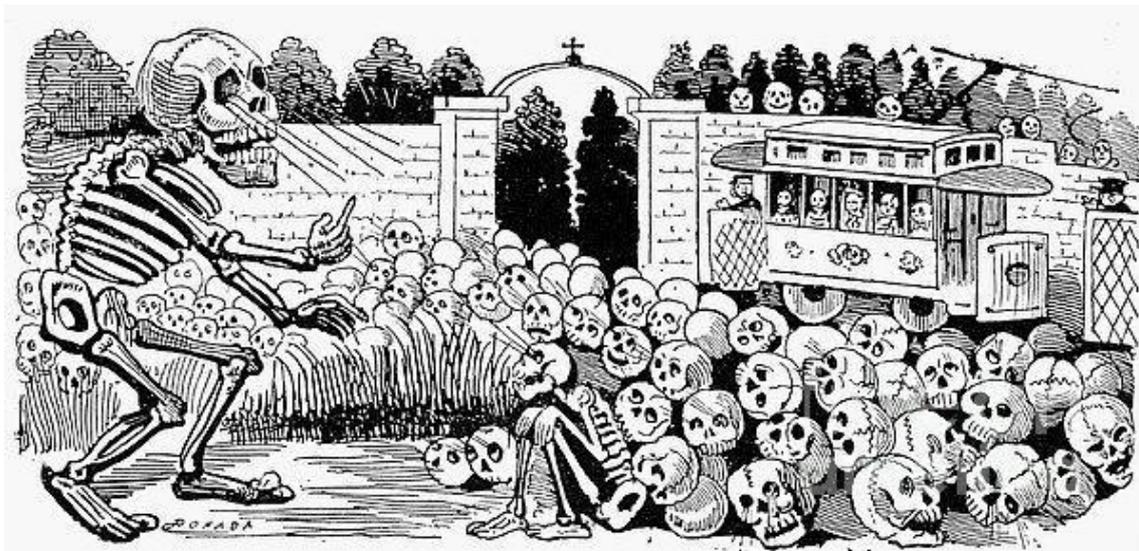


Figura 2 - Gran Calavera Eléctrica (POSADA, 1907)

A gravura se chama *Grancalavera eléctrica* e apresenta uma caveira de pé hipnotizando vários crânios humanos amontoados à sua frente, enquanto, no plano de fundo, um bonde elétrico entra no cemitério. Segundo uma interpretação comum da obra, trata-se de uma crítica à distração causada pelos bondes elétricos introduzidos na Cidade do México no começo do século XX, que tiravam a atenção do povo das suas verdadeiras questões importantes. Nesse período, a capital mexicana era uma cidade com grandes problemas sociais, em que a miséria e o analfabetismo eram maus disseminados e agravados pela ditadura de Porfirio Díaz, que já se estendia por mais de trinta anos. As gravuras de Posada eram, muitas vezes, a única maneira pela qual os pobres iletrados obtinham acesso à informação e à crítica social. É como indica Carlos Fuentes:

Posada desenhou e imprimiu cartazes e jornais de rua para o povo, que exigia a reportagem direta e „sensacionalista“ do que estava ocorrendo, para saber quem assassinou quem, quem dera à luz a uma criança com duas cabeças, quem ganhara as eleições presidenciais e quando ia passar um cometa sobre as nossas cabeças.

(FUENTES, 2001, p.292)

Esse povo que exige a reportagem direta são os próprios personagens da gravura de Posada. São os crânios amontoados, por um lado, aos pés da caveira que os hipnotiza, por outro - ainda que não se veja na gravura - aos pés do anjo da história que sabe da necessidade de lidar com essas ruínas, mas que pouco pode fazer. A morte em Posada assume esse papel geral. Não só os mortos são caveiras, muito pelo contrário, elas estão em todas as partes. As ruínas estão por aí, caminham, falam, leem jornal. É preciso saber ouvi-las.

Ainda falando sobre Posada, Fuentes afirma:

“Já fora do comum por si mesma, essa concepção se torna única quando todas as imagens precedentes, mas sobretudo a da morte, confluem para um modo de ver a revolução - e, por conseguinte, a história - como violência e morte. Visão tumultuosa, animada e brincalhona da morte, a obra de Posada não apenas oferece à sociedade, ao espírito de Goya seu espelho disforme, como igualmente lhe oferece uma franca apreciação da história como ruína. Pois Posada nos ajuda a unir nossa continuidade cultural a uma constante exigência crítica. Pagamos caro pela crença equivocada de que a história e a felicidade podem coincidir, beatificamente. Posada recorda-nos que devemos ser sempre críticos. Toda felicidade é relativa, porque absolutos não existem. A história só é história se não nos engana com uma promessa de êxito absoluto ou de cumprimento perfeito. E só pode viver a vida quem não deixa de lado a consciência trágica, inclusive, como o faz Posada, na visão da morte”.

(FUENTES, 2001, p.296)

Já não resta dúvidas da relação entre a morte, a ruína, a história e a memória. Tanto em Posada quanto em Rulfo, as ruínas mexicanas clamam por novas leituras. Exigem que suas memórias sejam exumadas e trazidas à tona para que sejam lidas, ouvidas, narradas. É preciso que o leitor crítico dê voz a elas.

3- Conclusão

Assim, o caminho desenvolvido aqui teve um traçado que partiu dos trabalhos de luto interrompidos - marcados estruturalmente pela relação entre o mundo vazio e o esvaziamento do papel dos narradores -, o que gera ruínas em todos os níveis da narrativa, desde o tema, até os narradores, passando pelo tempo e pelo espaço. A partir de Benjamin e de Avelar, a ruína emerge, também, como um imperativo de restituição. E é ao final desse trabalho que se ergue a exigência feita pelas ruínas de Comala: é preciso reconstruir e pensar como funciona a estrutura memorialística do romance de Rulfo. Nele, parece, se articulam as construções de memória relacionadas a principalmente três eixos: Pedro Páramo, a cidade e a revolução mexicana.

A memória na novela, nesse sentido, aparece sob uma constante tensão: por um lado, uma memória de uma cidade que responde como uma entidade; de filhos que atuam no lugar de outros filhos, e cujos atos - e, de alguma maneira, seus pecados - se sobrepõem e se acumulam como se fossem cometidos por um só; de uma revolução que aparentemente constitui somente um plano de fundo, mas que não pode ser ignorada. No outro extremo dessa corda sob tensão estão uma série de fiapos memorialísticos que constituem o tecido da novela. São histórias sobre Pedro Páramo, sobre a mãe de Juan Preciado, sobre moradores da cidade. Os problemas que nascem dessa constante disputa entre essas memórias - da qual, em nenhum momento, parece emergir um vencedor -

giram em torno de algumas incertezas como, por exemplo, a questão sobre quem pode contar a própria história? Ou então, quem pode contar a história de um patriarca? E, por que não, de que se constitui a história de uma pátria?

4- Referências Bibliográficas.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. Georg Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971

AVELAR, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción post-dictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política - Ensaaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

BUÑUEL, Luis. *Meu último suspiro*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify.2009.

FRANCO, Jean. *El viaje al país de los muertos*. In: FELL, Claude. Rulfo, Juan. *Toda la obra. Edición crítica*. 2ed. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996. p.865-876

FREUD, Sigmund. *A Interpretação de Sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2001

_____. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011

FUENTES, Carlos. *O espelho enterrado: reflexões sobre a Espanha e o Novo Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. México D.F.: Editorial RM, 2014.

Guilherme Belcastro é graduado em Letras Português-Espanhol pela UFRJ, com um período de intercâmbio na Universidade de Málaga. Atualmente é mestrando em Teoria Literária no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ. Participa do grupo de estudos “Cena traumática e cena da escrita em Marcel Proust e Marguerite Duras” e participou do grupo “Proust com Freud: não há palimpsesto sem rasura”, ambos coordenados pela professora Flavia Trocoli.

Email: guilhermabelcastro@hotmail.com

ANTROPOFAGIA, CORPO E ESPÍRITO

anotação ao Manifesto Antropófago

CARDOSO, Rodrigo Octávio (*Mestrando/UFF*)

1. Introdução

“Tupi, or not tupi that is the question”¹

O tema da antropofagia tem emergido e retornado insistentemente nos discursos sobre a arte e sobre a história brasileira desde o descobrimento e a demonização dos costumes indígenas pelos jesuítas, à glorificação idealizada do heroísmo tupi no “I-Juca Pirama” de Gonçalves Dias e de maneira mais contundente e complexa no *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade e em todo o movimento da antropofagia que se seguiu, do modernismo à tropicália. Se esta questão retorna tão insistentemente, é porque, talvez, seja tão insistentemente recalcada. Resquícios de uma cultura antropofágica abundam no território e na história brasileiros, aparecendo sempre em vias de extinção, dos povos indígenas que lutam contra o capital pecuarista pela demarcação de suas terras à proibição da língua-geral tupi pelo Marquês de Pombal no final do século XVIII, falada então pela maioria da população brasileira. A psicanálise explicaria a necessidade de se falar da antropofagia: aos inúmeros recalamentos, deveria-se um insistente retorno do recalcado ou, como escrevem Deleuze e Guattari: “O que é recalcado é a produção desejante. Recalcado é aquilo que, desta produção, não passa para a produção ou reprodução sociais, é o que aí introduziria desordem e revolução. Os fluxos não codificados do desejo.” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p.229).

E vale perguntar mais uma vez o que tem a antropofagia a dizer da nossa vida e nossa experiência contemporânea. Sobrevive ainda no inconsciente da nossa língua e cultura aquela língua-geral recalcada pela proibição? Tem efeito sobre nós o genocídio indígena realizado pelos europeus e que ainda tem prosseguimento nas disputas por terras em todo o Brasil? Fizemos esse luto ou seguimos melancolicamente? Ou ainda, poderíamos pensar com Oswald de Andrade a cultura antropofágica não como um passado a ser monumentalizado e resgatado mas como uma utopia, um ideal de futuro a ser buscado?

No texto de João Cezar de Castro Rocha, “Let us devour Oswald de Andrade: A rereading of the *Manifesto Antropófago*”, a antropofagia Oswaldiana é identificada, em última análise, como “apropriação cultural criativa”. Castro Rocha acaba por desconectar completamente a antropofagia de um solo de cultura brasileira ou latino-americana ao identificar antropofagia com apropriação cultural, desterritorializando totalmente o conceito. Não é absurda sua classificação da arte de Pollock como antropófaga, mas antes de aceitar docilmente esta abstração de contexto e lugar, gostaríamos de nos deter em alguns aspectos a fim de obter uma compreensão mais singularizada do conceito, sua *hecceidade* e não sua generalização. Embora “apropriação cultural” pareça ser uma descrição geral bastante adequada, deve haver

1 Oswald de Andrade, *Manifesto Antropófago*, assim como as outras epígrafes. Os textos de Oswald aqui utilizados serão referenciados da seguinte forma: MA – Manifesto Antropófago; CFM – Crise da Filosofia Messiânica; MU – A Marcha das Utopias. Todos retirados de ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.

alguma especificidade melhor delimitada e que procurarei explicitar explorando alguns aspectos de uma cultura antropofágica – porventura sobrevivente no Brasil – da cosmovisão antropofágica indígena às relações assimétricas de circulação cultural em um país com um histórico de colonização europeia.

Antropofagia, não como uma identidade nacional ou latino-americana, nem tampouco, simplesmente, uma “apropriação cultural”. Não, é certo, a verdade do Oswald autor, nem mesmo a do modernismo dos anos vinte, mas uma mundivisão a que Oswald apenas aspirava, além de todas as contribuições posteriores, da Tropicália a Eduardo Viveiros de Castro e o que ainda virá.

2. Cosmovisão e economia libidinal

“Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama”

Na segunda parte de *Totem e Tabu* Freud procura explicar como diferentes tabus referentes a morte de pessoas se instituíram em diversas culturas como uma forma de lidar com o sentimento ambivalente que sentem pelos vivos (FREUD, 1994, pp. 81-85). A parte negativa reprimida no inconsciente torna-se projeção exterior quando o objeto amado se ausenta, como um fantasma que deve ser apaziguado pelos vivos. Freud, entretanto, como já foi frequentemente observado, parece preso a uma concepção teleológica e etnocêntrica da antropologia e acaba por projetar os mitos e as racionalidades de sua própria cultura sobre as outras, generalizando assim, como características de uma suposta natureza humana, traços e valores da sociedade patriarcal cristã europeia do começo do século XX. É assim, por exemplo, quando generaliza a forma dominadora, ciumenta, e violenta do pai de uma horda primitiva e coloca o mito de Édipo (acrescido de um momento de canibalismo) como origem inescapável da humanidade como um todo. Apesar de se basear nas descrições de Frazer a respeito de sociedades de direito materno, Freud não consegue se desvincular da imagem de um pai dominador e violento que centraliza em torno de si os vínculos que formam a sociedade, e não admite como momento histórico senão um pseudo-matriarcado.

É talvez contra esse etnocentrismo universalista que se levanta, rebelde, Oswald de Andrade ao clamar no seu *Manifesto Antropófago*: “Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.” Ora, podemos entretanto nos utilizar das descrições de Freud para tentar compreender a proposição de Oswald, seu leitor. Tabu, afirma o psicanalista, é uma interdição irracional, relacionada ao proibido e ao sagrado, fundada, provavelmente, num medo ancestral, que se estabelece como instituição social, como uma forma de lei tácita. Psicologicamente, o tabu se deve à existência de sentimentos ambivalentes em relação ao objeto tabu. Assim, nos tabus relativos à morte, há um sentimento positivo em relação ao morto, mas também um sentimento negativo, provavelmente recalado para o inconsciente, que retorna projetando-se para o exterior na forma do medo de fantasmas vingativos. Para afastar esse medo e conciliar os sentimentos ambivalentes é que existe o tabu. Totem, por outro lado (apesar de também cercado por um tabu), é um elemento natural, geralmente exterior à comunidade, que se torna o próprio vínculo em torno ao qual a comunidade se estabelece. E é pela violação coletiva do tabu em relação ao totem, isto é, do sacrifício e devoração do animal totêmico, que se forma a comunidade em torno dele. Identificação comunitária com o

totem pela devoração.

Na descrição freudiana das sociedades totêmicas há uma identificação da família totêmica com algum elemento da natureza – um animal, uma planta, a chuva – que se torna tabu e também objeto de um ritual sacrificial coletivo através do qual a comunidade se une e se identifica com o totem. Poderíamos entender o ato do sacrifício como uma forma de afastar o medo do horror pelo horror ou, ainda, uma forma de aplacar os desejos de crueldade da comunidade.² Esta descrição pressupõe claramente, entretanto, uma divisão que pertence à concepção de mundo eminentemente moderna e europeia do etnólogo³ entre sociedade e natureza.

É evidente que a aplicabilidade dos conceitos de *Totem e Tabu* se torna confusa e virtualmente impraticável quando discutimos os costumes das sociedades antropófagas ameríndias. Gostaríamos apenas de esboçar essa operação traçada por Oswald quando afirma repetidamente: “A operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a da transformação do tabu em totem. Do valor oposto ao valor favorável.” (ANDRADE, CFM, 2011, p. 139)

No artigo “Perspectivismo ameríndio e pronomes cosmológicos” Eduardo Viveiros de Castro pretende descrever a “concepção, comum a muitos povos do continente [americano], segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (CASTRO, 1996, p. 115), ou, ainda, de que “Em suma, os animais são gente, ou se vêem como pessoas.” (Idem, p.117). Numa tal mundivisão (ou o que Oswald chamaria de *Weltanschauung*) não há uma objetividade que fixe as formas da natureza em si mesmas. A onça se mostra como onça para o humano, mas em seu meio privado se revela, ela também, humano. Ela, por sua vez, se vendo como humana, poderia enxergar o humano, sua presa, como uma anta. A divisão entre natureza e sociedade não se dá de uma forma intuitiva pois existe no animismo uma socialização da natureza. Completa Viveiros de Castro:

Isto significa dizer que a Cultura é a natureza do Sujeito; ela é a forma pela qual todo sujeito experimenta sua própria natureza. O animismo não é uma projeção figurada do humano sobre o animal, mas equivalência real entre as relações que humanos e animais mantêm consigo mesmos. Se, como observamos, a condição comum aos humanos e animais é a humanidade, não a animalidade, é porque “humanidade” é o nome da forma geral do Sujeito. (Idem, p. 117)

Este caráter universal da humanidade poderia significar, se tentamos pensar o totemismo numa cosmovisão perspectivista, uma inutilidade ou mesmo uma impossibilidade de realizar o sacrifício reconciliatório com um outro animal não-humano. Como escreve o também antropólogo Carlos Fausto: “a antropofagia (...) é um esquema relacional básico nas cosmogonias indígenas: um esquema que não se limita à relação de predação entre humanos, mas se aplica à predação de todos os entes dotados de capacidades subjetivas.” (FAUSTO, 2011, p. 161). Mas uma anta que é caçada se parece com uma anta porque deveria ser caçada. Sua forma exterior exprime o lugar

2 Na Segunda Dissertação d'A *Genealogia da Moral*, “'Culpa', 'Má-consciência' e coisas afins”, Nietzsche desenvolve uma teoria que coloca o desejo de crueldade na origem de todos os atos punitivos e expiatórios.

3 Freud desenvolve suas observações sobre as “sociedades primitivas” através de descrições quase exclusivamente retiradas dos livros do antropólogo escocês James George Frazer.

social que ela adquire nas relações com aquela tribo com que interage. O tabu recairia, portanto, unicamente sobre a morte do “humano”, atributo comum a todos os espíritos e animais, mas que só se mostra como tal naqueles que são vistos como humanos, nem caça nem caçador, mas aqueles com os quais é necessário medir-se. E assim iam à guerra para capturar o mais valente dos guerreiros e sacrificá-lo em comunidade.

O que está em jogo na provocação oswaldiana que quer atualizar a antropofagia parece ser uma valorização de um elemento não-hegemônico que procura se livrar de certos aspectos (segundo Freud) neurótico-obsessivos de nossa cultura, relacionados aos seus inúmeros tabus. A antropofagia para Oswald “trabalharia por uma conversão básica: a rejeição do tabu, de algo que, ao mesmo tempo, se interdita e se põe fora, em prol do totem, algo que se internaliza e cria à sua volta uma comunidade” (LIMA, 2011, p. 369). Para Freud, a estrutura patriarcal da sociedade está calcada sobre a culpa por um parricídio originário, um certo complexo de Édipo fundamental. Este seria o responsável pelo estabelecimento da nossa forma familiar de direito paterno de onde deriva, como afirma Oswald em *A crise da filosofia messiânica*, baseado em suas leituras de Marx e Engels, o direito da herança e a relação capitalista com a terra e a propriedade privada. Oswald procura então deslocar-se dessa concepção freudiana e dessa inescapabilidade do pai dominador como mito fundador imaginando a forma de um matriarcado forte, capaz de fazer frente ao moralismo patriarcal do capitalismo e produzir uma cultura inteiramente outra: “E tudo se prende à existência de dois hemisférios culturais que dividiram a história em Matriarcado e Patriarcado. Aquele é o mundo do homem primitivo. Este, o do civilizado. Aquele produziu uma cultura antropofágica, este, uma cultura messiânica.” (ANDRADE, CFM, 2011, p. 139)

É interessante observar como Oswald identifica esta cultura antropofágica com um Matriarcado. Ora, a vítima capturada pelo homem antropófago na guerra é levada para casa como um prêmio, um presente para a comunidade. O guerreiro capturado é entregue, de um modo particular, a uma mulher da tribo, sua parente, que assume a responsabilidade sobre a vítima, mas também o direito de brincar com ele, como um xerimbabo, como um animal de estimação, ou como amante. Sabemos que os chefes indígenas são homens, mas essas nuances parecem complexificar as descrições que tentamos fazer da cosmovisão antropofágica. Seria necessário fazer uma análise mais profunda da economia libidinal que organiza aí as relações sociais para começar a compreendê-las. Eu gostaria somente de apontar mais uma relação no que diz respeito à guerra nessa sociedade e seu papel nessa economia. Carlos Fausto escreve: “A guerra endêmica entre os tupi surpreendeu os cronistas por duas razões: primeiro, porque parecia não envolver qualquer razão material, tendo como única motivação explícita a honra e, como dizia Thevet, esse absurdo e gratuito sentimento de vingança.” (FAUSTO, 2011, p. 163). Havia ainda, é claro, a função de capturar a vítima para o sacrifício ritual e ainda, segundo a sugestão de Alberto Mussa em seu romance *A primeira história do mundo*, a de criar a possibilidade para que os jovens guerreiros encontrassem uma morte honrada pela antropofagia. Nessa sociedade, “Toda a lógica da guerra estava voltada para ampliar os efeitos da destruição do inimigo, para extrair muito de poucas mortes, e o rito ocupava um lugar privilegiado nessa operação.” (Idem, p. 167) Em uma análise mais extensa, se poderia talvez comparar esta forma endêmica da guerra entre os tupis, em contraposição com a forma como ela ocorria entre os europeus então, em sua relação com a economia familiar dessas sociedades. Seria preciso levar em conta, por exemplo, o papel que a pilhagem, o estupro e o genocídio têm nas guerras endêmicas das sociedades patriarcais monoteístas em oposição à forma

assumida na antropofagia da América tupi-guarani. Esses processos certamente exercem papéis importantes na economia libidinal dessas sociedades.

É importante observar também o caráter revolucionário da antropofagia bradada por Oswald: “Queremos a revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem.” (ANDRADE, MA, 2011, p. 68) Se a revolução pressupõe o fim da estrutura familiar patriarcal que sustenta a acumulação de capital, este “Matriarcado de Pindorama”, antropófago e comunista, apresenta-se como heterotopia oswaldiana: “Numa sociedade onde a figura do pai se tenha substituído pela da sociedade, tudo tende a mudar. Desaparece a hostilidade contra o pai individual que traz em si a marca natural do arbítrio. No Matriarcado é o senso do Superego tribal que se instala na formação da adolescência.” (ANDRADE, CFM, 2011, p. 200) Pois “A ruptura histórica com o mundo patriarcal produziu-se quando o homem deixou de devorar o homem para fazê-lo seu escravo.” (Idem, p. 143)⁴

3. Modernismo e Apropriação Cultural

“Somos concretistas. As ideias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as ideias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.”

Podemos conceber a formulação da antropofagia como estética e também política, em contraposição à estética de movimentos conservadores, nacionalistas e fascistas, do Verde-amarelo, da Anta, do anauê, do militarismo golpista, com seus valores de unidade, civilização, espírito nacional, tradição, família e propriedade, uniformidade da massa – um projeto de construção nacional identitário e exclusivista. No Brasil a Ação Integralista chegou a contar com mais de um milhão de inscritos (ZANELATTO, 2012, p. 38). Apelando para discursos sobre uma origem mitológica e grandiosa em torno de uma identidade nacional, apropriando-se da cultura de massas que se desenvolvia com o cinema e a publicidade no início do século e afirmando uma ideia de direito sobre o território e de unidade nacional, os movimentos fascistas aspiravam a uma pureza conformada *a priori* pelos padrões estéticos burgueses que predominavam no imaginário da época e justificados e reafirmados pelos mitos nacionais retomados e reformulados segundo o interesse das lideranças fascistas. Na perspectiva nacionalista, as diferenças subsumidas na identidade nacional deveriam se aplacar pela adesão a um projeto unitário de construção de uma identidade nacional homogênea voltado para o progresso segundo os parâmetros de uma “elite vegetal” estabelecida, seguindo a catequese europeia e norte-americana, capitalista, cristianizante, embranquecedora e globalizante. A antropofagia aparece, no sentido contrário, valorizando o índio mau e impuro, tupinambá antropófago, reagindo “Contra todos os importadores de consciência enlatada.”, “Contra todas as catequese”, “contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores”, “Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas.”, “Contra as elites vegetais”, “Contra as histórias do homem, que começam no Cabo Finisterra”, “Contra a verdade dos povos missionários” (MA).

Oswald vem, na esteira das outras vanguardas latino-americanas, pela

4 Esta ideia é muito bem ilustrada no filme *Como era gostoso meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos, na cena em que o francês é capturado por portugueses e tupis e os primeiros querem escravizá-lo enquanto estes querem levá-lo para casa, para suas mulheres, e devorá-lo.

“proclamação dos valores não ocidentais na América Latina” (RETAMAR, 2011, p. 323), buscando assim promover uma consciência autônoma em uma cultura ainda fortemente marcada pela colonização, expressa de um modo particular, naquele momento, pelo crescimento do fascismo. Contra a imagem idealizada de um índio herói nacional segundo os padrões europeus, Oswald levanta a bandeira da complexa e contraditória da antropofagia como uma forma de afronta à sensibilidade burguesa da época. Se o nacionalismo fascista elege e promove uma identidade e procede à exclusão das outras, a visão antropofágica impossibilita a simples categorização identitária. Sendo um processo relacional fundamental e de cunho cosmológico, há, no pensamento antropofágico, uma indistinção e uma dissolução das identidades pela absorção e reabsorção do outro, uma complexificação e uma interpenetração das categorias. O pensamento da identidade e da diferença, e, ainda mais, o pensamento colonizador que vê em cada diferença uma falta, se veria inoperante diante de uma tal cosmovisão.

Se pensamos no contexto urbano e civilizado onde circula a *Revista de Antropofagia*, inundado pelos produtos industriais e culturais da metrópole, o projeto oswaldiano se mostra como uma “vacina” contra as duas atitudes mais comuns naquele contexto. Nem a aceitação passiva e total de um progresso vindo de fora, nem a atitude fechada e reacionária de um nacionalista conservador. O antropófago caça o outro e o leva para casa, aprende sua diferença, desorganiza-o e o come (e caga, insistimos em lembrar). Como aponta Gumbrecht: “Aquele que 'morde a carne' deseja um fragmento (não o corpo todo), um fragmento que sangra (...), ele o interiorizará de uma forma não espiritual” (GUMBRECHT, 2011, p. 291). Não há aí uma perspectiva identitária de totalidade, mas a relação sempre fragmentária consigo mesmo e com o outro. Relação fragmentária do pensamento à práxis. Em relação ao “texto” da cultura da metrópole que procura se impor naquele momento e frente ao qual a atitude antropofágica se coloca, adiciona: “'morder o texto' (por mais inocente que seja a metáfora) representa uma cena de incomensurabilidade.” (idem, *ibidem*)

Trata-se, em todo caso, de um projeto de vanguarda, onde também encontramos aquele projeto identificado por Peter Bürger em sua *Teoria da Vanguarda* da “tentativa de organizar, a partir da arte, uma *nova* práxis vital” (BÜRGER, 2012, p. 97). Nesse sentido, o primitivismo antropofágico procuraria também elaborar um programa, por assim dizer, educacional, que buscaria proporcionar uma consciência autônoma tanto do passado de colonização, quanto da nova realidade moderna. Assim, no prefácio ao livro que contém os manifestos e ensaios de Oswald, escreve Benedito Nunes:

A inocência construtiva da forma com que essa poesia sintetiza os materiais da cultura brasileira equivale a uma educação da sensibilidade, que ensina o artista a *ver com olhos livres* os fatos que circunscrevem sua realidade cultural, e a valorizá-los poeticamente, sem excetuar aqueles populares e etnográficos, sobre os quais passou a interdição das elites intelectuais (NUNES, 2011, p. 15)

Em todo caso, o trabalho de Oswald não se encerra em sua própria obra. Não só o tema, mas também a problemática e a discussão vem sendo retomadas tanto dentro do ambiente da produção e da crítica artística, quanto em um âmbito político. Como se Oswald tivesse atirado uma flecha para o alto e nós estivéssemos ainda procurando onde ela caiu. Esse debate não se restringe nem ao seu momento histórico específico nem à discussão estética: “A antropofagia precisa ser lida como a eventualidade de uma pragmática política e estética – amplamente ética” (NASCIMENTO, 2011, p. 351)

4. Ética e Política

“O espírito recusa-se a conceber o espírito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.”

Roberto Fernandez Retamar, em um artigo a respeito de Caliban e da herança de uma cultura canibal comum a todos os latino-americanos (no qual, interessantemente, não menciona Oswald), mostra como, durante o descobrimento e nos séculos que se seguiram, tanto a visão idealizada dos nativos como *bons selvagens*, como a que os estigmatizava como terríveis comedores de homens, serviram a projetos distintos da burguesia europeia para justificar a colonização:

The notion of an edenic creature comprehends, in more contemporary terms, a working hypothesis for the bourgeois left, and as such offers an ideal model of the perfect society free from the constrictions of that feudal world against which the bourgeoisie is in fact struggling. Generally speaking, the utopic vision throws upon these lands projects for political reforms unrealized in the countries of origin. (...) As for the vision of the *cannibal*, it corresponds – also in more contemporary terms – to the right-wing of that same bourgeoisie. (RETAMAR, 1974, p. 13)

A atitude geral do europeu cristão, ao chegar na América, possuidor da verdade revelada por Deus, era a de uma superioridade absoluta. Aqueles com que se depara, selvagens e pagãos, só podem ser vistos como primitivos incivilizados, próximos a animais, ou mesmo homens entregues ao jugo do demônio, inimigos da fé. Mesmo dentro do discurso liberal de um Montaigne, a cultura nativa só pode ser encarada, no máximo, como “pensamento selvagem” – pensamento mitopoético, que participa da lógica do imaginário, e que é selvagem por oposição ao pensar cultivado, utilitário e domesticado” (NUNES, 2011, p. 13). Esta forma de pensar outra não poderá jamais ser equiparada à dignidade do mesmo devendo ser domesticada ou eliminada. Assim, escreve Oswald:

O primitivo que pela sua teimosa vocação de felicidade se opunha a uma terra dominada pela sisudez dos teólogos e professores, só podia ser comparado ao louco ou à criança.

Dividiu-se então o mundo entre duas categorias de seres: a superior que tinha como seu padrão “o adulto, branco, civilizado” e a outra que juntava no mesmo comboio humano “o primitivo, o louco e a criança”. (ANDRADE, MU, 2011, p. 279)

O mesmo não se dá no pensamento “selvagem”. Como dá testemunho uma anedota contada por Levi-Strauss, o selvagem se interessa e dá crédito às palavras do outro, ao ponto de querer verificar sua veracidade:

Nas Grandes Antilhas, alguns anos após a descoberta da América, enquanto os espanhóis enviavam comissões de inquérito para investigar se os indígenas tinham ou não uma alma, estes se dedicavam a afogar os brancos que aprisionavam, a fim de verificar, por uma demorada observação, se seus cadáveres eram ou não sujeitos à putrefação (LEVI-STRAUSS apud CASTRO, 2011, p. 123)

Não se trata, portanto, de encontrar aquilo que há em comum entre uma cultura

antropofágica e a cultura ocidental, de fazer abarcar tudo sob a bandeira de uma democracia universal e um reino da tolerância multicultural e dos direitos humanos, mas, justamente, de observar e valorizar a irredutibilidade dessa diferença.

Em seu livro *Do Espírito*, Derrida aponta para a reabilitação do uso do termo *Geist* (espírito) feita pelo filósofo alemão Martin Heidegger durante o seu célebre discurso de posse como reitor da Universidade de Freiburg, após o qual inúmeros de seus colegas e admiradores judeus romperam ligações com o filósofo, dado o teor fundamentalmente nazista do discurso. Derrida mostra como o termo, em seus usos por Heidegger (bem como, anteriormente, por Hegel) converge para a ideologia nazista, por suas conotações etnocêntricas: o espírito, aí, é europeu e, mais propriamente, centro-europeu. E a língua mais espiritualizada é a alemã, herdeira do espírito trágico-filosófico grego. A problemática do espírito relaciona-se com toda a cultura europeia do esclarecimento em que o espiritual, como fator de dignidade, eleva o humano acima do mundo da natureza através da razão que lhe permite dominá-la.

No capítulo IV deste mesmo livro Derrida descreve a estratégia e axiomática de Heidegger: “Trata-se sempre de demarcar um limite absoluto entre o vivo e o *Dasein* humano” (DERRIDA, 1990, p. 67). E este limite, como diferença homogênea, é demarcado sempre a partir deste tema do espírito. Lembremo-nos de que já nas primeiras páginas de seu curso de Estética, Hegel afirma, como um dado indiscutível, a superioridade das obras do espírito em relação às obras da natureza. Quando nos lembramos das discussões centenárias a respeito da existência ou não de uma alma nos ameríndios e nos africanos percebemos que a discussão estética de Hegel também um fundamento profundamente político. Trata-se de encontrar os limites de um ser espiritualizado, dignificado por este espírito, e de seus outros, mais baixos, próximos da natureza, animalizados, e de conceber aí uma hierarquia. E isso, talvez, para, dentro do discurso e do paradigma humanista que tomou a Europa desde o século XVI, justificar a escravidão, a exploração e a exclusão, que não são vistas então como inteiramente problemáticas quando se trata de animais ou seres meramente naturais. Mesmo se considerarmos as mudanças que se operaram nesse paradigma com o Iluminismo e a Revolução Francesa, com sua “Declaração Universal dos Direitos do Homem”, a própria concepção de “homem” permanece vinculada à sua concepção branca europeia cristã onde a dignidade da alma batizada é substituída, numa cultura secularizada, pelo critério de uma razão “universal” atribuída *a priori* a todos os homens mas, ao mesmo tempo, valor de medida da humanidade e dignidade desses mediante uma avaliação de razoabilidade, sempre *a posteriori*, baseada nos parâmetros daqueles que postulam essa igualdade. Uma igualdade universal pela adequação à racionalidade hegemônica, homogeneização das racionalidades mediante a força. Derrida critica a forma como o ocidente, mesmo quando busca combater o racismo, mediante a fórmula dos Direitos Humanos, tende a fazê-lo segundo a mesma lógica que o produz, da identificação de uma unidade espiritual superior presente nos seres humanos razoáveis e que reduz qualquer protesto a um debate nos termos já delimitados, em um fechamento dogmático à alteridade:

Porque, se não se pode marcar distância quanto a biologismo, naturalismo, racismo em sua forma genérica, só se pode *opor-se* a isso, reinscrevendo o espírito numa determinada determinação opositora, fazendo dele de novo uma unilateralidade de *subjetividade*, embora em sua forma voluntarista. A imposição desse programa muito forte reina sobre a maioria dos discursos que hoje e por muito tempo ainda se opõe ao racismo, ao totalitarismo, ao nazismo,

ao fascismo etc, e o fazem em nome do espírito ou da liberdade do espírito, em nome de uma axiomática – por exemplo, a da democracia ou dos “direitos do homem” – que, diretamente ou não, volta a essa metafísica da subjetividade. (DERRIDA, 1990, p. 51)

Por isso se mostra hoje tão importante a busca por uma redescoberta do pensamento antropofágico que possa nos oferecer alternativas ao maçante retorno do mesmo nos discursos modernizantes e universalistas a respeito da alteridade. Não, certamente, para instituir um outro universalismo, antropófago, mas para buscar formas de vida outras, menos dominadoras e violentas. A respeito disto, o dramaturgo e estudioso da obra de Oswald, José Celso Martinez, afirma:

Não a possibilidade de um império, porque na antropofagia não se trata da criação de um 'Império Brasileiro', ao contrário, os índios brasileiros jamais conseguiram, nem mesmo quiseram se organizar como um império. Sempre que uma tribo se constituía numa organização mais fortificada, acontecia alguma coisa no seio dessas tribos que fazia com que se desmontassem. Pierre Clastres, um antropólogo francês, faz uma análise muito interessante disso, da não vocação ao imperialismo do índio brasileiro. (CORRÊA, 2011, p. 75)

Baseado nestas mesmas análises de Clastres, contidas no livro *A sociedade contra o estado*, Deleuze e Guattari desenvolvem o conceito de *máquina de guerra*. Esta seria um dispositivo ou uma forma de organização social presente em diversas sociedades primitivas, mas também, em formas mais sutis e multifacetadas, nas nossas, que conjura a formação do Estado, entendido como submissão universal à Lei segundo um princípio fundamental de conservação pela dominação.

assim como Hobbes viu nitidamente que *o Estado existia contra a guerra, a guerra existe contra o Estado*, e o torna impossível. Disto não se conclui que a guerra seja um estado de natureza, mas, ao contrário, que ela é o modo de um estado social que conjura e impede a formação do Estado. A guerra primitiva não produz o Estado, tampouco dele deriva. (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 20)

Esta seria, possivelmente, uma das funções da guerra endêmica entre os tupi. Essa feição se revela de um modo muito exemplar em um episódio narrado por Alberto Mussa em *A primeira história do mundo*. O português Martim Carrasco vai à guerra junto com uma tribo Itaipu para capturar escravos. Quando voltam à tribo, um dos índios inicia uma discussão afirmando que fora ele que capturara um Goitacá determinado, não o capturara o filho do chefe da tribo, coisa que Martim Carrasco tinha, de fato, testemunhado. O português intromete-se então com seu testemunho para acabar com a discussão, mas é ignorado e afastado pelos índios que, após a briga, acabam por dividir a tribo em duas. O fato, explica o narrador, é que a tribo havia crescido muito em torno da lagoa de Ipanema e, para que pudessem guerrear, capturar vítimas e arriscarem-se a serem capturados, necessitavam viajar muito longe, dentro da floresta, para encontrar inimigos, uma vez que os Itaipus não comiam parentes. A discórdia e a briga, nesse caso, serviram precisamente como pretexto para que a tribo pudesse se dividir e fazer guerra sem ter que viajar tanto. A guerra e sua necessidade funcionando precisamente como forma de afastar uma organização demasiado grande, que requereria uma estrutura mais forte, mais autoritária e generalista. Uma máquina de guerra antropofágica.

Trata-se em todo caso de uma discussão política concreta e certamente relevante para a nossa vivência contemporânea, tanto na busca de uma vivência ética autônoma, quanto na experiência coletiva política. O filme *A nação que não esperou por Deus*, de Lúcia Murat, retrata as transformações por que passou uma tribo Kadiwéu no Mato-Grosso do Sul conforme se viu obrigada a confrontar-se com pecuaristas que disputavam suas terras, supostamente protegidas pela União. É interessante e angustiante observar no documentário como a garantia de subsistência aos Kadiwéu só é oferecida pelo Estado (inclua-se aí igualmente a União e os Pecuaristas) na medida em que estes a) falem o seu idioma, b) se submetam à ordem do trabalho assalariado (e com ela sua divisão gregoriana e cartesiana do tempo e da matéria e também a perspectiva do consumo, como fetichização do tempo livre) e c) tornem-se cristãos. Foi assim que, algumas décadas antes, Silviano Santiago pôde afirmar: “O progresso incorpora as minorias a um avanço histórico, que é simulacro, continua ficção, e que, por isso, não pode atingir o modo de ser social de quem busca a sua 'explicação'” (SANTIAGO, 1982, p. 18). Ao que nos recorda uma descrição de Oswald, leitor de Marx e Nietzsche:

A ruptura histórica com o mundo matriarcal produziu-se quando o homem deixou de devorar o homem pra fazê-lo seu escravo. (...).

Uma classe se sobrepôs a todas as outras. Foi a classe sacerdotal. A um mundo sem compromissos com Deus, sucedeu um mundo dependente de um Ser Supremo, distribuidor de recompensas e punições. Sem a ideia de uma vida futura, seria difícil ao homem suportar a sua condição de escravo. Daí a importância do Messianismo na história do patriarcado. (ANDRADE, CFM, 2011, p.143)

A visão Oswaldiana da antropofagia, que não deixa de se expor em um tom panfletário, se realizaria enfim com a figura do “bárbaro tecnizado”, por uma acreção soberana do outro, do novo, ao corpo e ao espírito selvagem.

Bibliografia

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropófago”; “Crise da Filosofia Messiânica”; “A Marcha das Utopias” in *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cossac Naify, 2012

CASTRO, Eduardo Viveiros de. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. *Mana* vol.2 no.2 Rio de Janeiro Oct. 1996.

CORRÊA, José Celso Martinez. Na boca do estômago. (Conversa com Lara Valentina Pozzobon da Costa. in *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena* [orgs. João Cezar de Castro Rocha e Jorge Ruffinelli]. São Paulo: É Realizações, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. “1227 – Tratado de nomadologia: a máquina de guerra” in *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, Vol. 5*. São Paulo: Editora 34, 2012

DERRIDA, Jacques. *Do Espírito: Heidegger e a questão*. Campinas: Papyrus, 1990

FAUSTO, Carlos. Cinco séculos de Carne de Vaca: Antropofagia Literal e Antropofagia Literária. in *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena* [orgs. João Cezar de Castro Rocha e Jorge Ruffinelli]. São Paulo: É Realizações, 2011

FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu*. Rio de Janeiro: IMAGO, 1994

GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Mordendo você suavemente: Um comentário sobre o Manifesto Antropófago” in *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena* [orgs. João Cezar de Castro Rocha e Jorge Ruffinelli]. São Paulo: É Realizações, 2011

LIMA, Luiz Costa. “A Vanguarda Antropófaga” in *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena* [orgs. João Cezar de Castro Rocha e Jorge Ruffinelli]. São Paulo: É Realizações, 2011.

MUSSA, Alberto. *A primeira história do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2014

NASCIMENTO, Evando. “A Antropofagia em questão”. in *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena* [orgs. João Cezar de Castro Rocha e Jorge Ruffinelli]. São Paulo: É Realizações, 2011

NUNES, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos” In ANDRADE, Oswald de. Obras Completas. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011

RETAMAR, Roberto Fernandez. “Calibã diante da antropofagia” in *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena* [orgs. João Cezar de Castro Rocha e Jorge Ruffinelli]. São Paulo: É Realizações, 2011

_____. “CALIBAN: Notes towards a discussion of culture in our America” from *The Massachusetts Review* 15:1/2 (Winter-Spring 1974). 7-72

SANTIAGO, Silviano. “Apesar de dependente, universal” in *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1982

ZANELATTO, João Henrique. *De olho no poder: o Integralismo e as disputas políticas em Santa Catarina na Era Vargas*. Santa Catarina: UNESC, 2012

Rodrigo Octávio Cardoso é graduado em Física e graduando em Língua e Literatura Alemã pela Universidade Federal Fluminense. Concluiu o Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Brasileira, na mesma instituição, com dissertação intitulada *Paradigma, Arqueologia e Literatura*, com leituras de Cervantes, Sade e Borges na obra arqueológica de Michel Foucault.

Contato: rodrigoabc Cardoso@gmail.com

A HEROÍNA ROMÂNTICA E O ANTI-HERÓI NEOPICARESCO: um estudo comparatista da protagonista de autores marginais em romances de extração histórica nos limites da série literária argentina

CARVALHAL, Thiago (PPG-LEN UFRJ/CAPES)*

Tanto quanto o humano consegue pensar e sentir humanamente a vida em sociedade, quanto mais se terá autenticidade na ficção, ou seja, um efetivo acesso a ela será possível. Pois nós não estamos senão diante de um caixão que se abriga numa cova, e as circunstâncias e instituições sob as quais nós vivemos fazem com que seja possível que nós também, em alguns momentos, ainda que de uma maneira diferente, ali nos abriguemos.

Alfred Döblin

O romance histórico, que desponta na Europa do início do século XIX para se difundir fecundamente no interior de uma enorme variedade de séries literárias mundo afora, é fruto inconteste da modernidade, engendrado no bojo das práticas discursivas do movimento romântico no qual se inscreve. Na América-hispânica, a difusão do gênero encontraria campo fértil para a sua disseminação através da vigência de um historicismo objetivista, sob a égide das correntes positivista e liberalista como seus primados epistemológicos, alinhado às premissas artístico-ideológicas da modernidade pós-colonial, e em ajuste junto aos postulados românticos (de exaltação da subjetividade, do sentimentalismo e da revalorização de temas nativos) notadamente presentes em grande parte da poética do momento de formação de um imaginário no cerne do processo de construção do Estado Nacional Argentino.

Nesse quadro, abordar a perspectiva atribuída às personagens protagonistas (aqui uma heroína incontestavelmente romântica e um anti-herói neopicaresco) na obra de autores à margem das instâncias sócio-históricas de poder, situados periféricamente ao campo cultural e político, é empreender uma investigação acerca dos recursos adotados por autores em posição de subalternidade frente ao centro hegemônico de dominação. Enquanto agentes da crítica social – e da crítica à história de um corpo social –, tais sujeitos atuam por via do discurso literário, por meio da vocação referencial atrelada ao desempenho da representação do real desse modo de enunciação, e desde uma temporalidade que remete ao passado a partir de leituras ancoradas na experiência do real imediato, vivenciado desde o presente (ainda que no caso das obras e autores aqui elencados tais experiências distingam-se por seu distanciamento temporal, matizados ora no contexto da modernidade decimonômica (ou seja, do século XIX), ora no âmbito da pós-modernidade contemporânea). Dessa apreensão, projetos de ressignificação da realidade imediata revaloram o dado documental histórico em propostas políticas e ideológicas de posicionamento subversivo frente ao entorno social. Tais serão as asserções de autores argentinos como Juana Manso, mediante sua obra *Misterios del Plata: romance histórico contemporâneo* (2014 [1852]) e Washington Cucurto, *1810: La Revolución de Mayo vivida por los negros* (2008). Estes autores operam representações fundadas na historicidade para a veiculação de imperativos de contestação de seus estatutos sociais pela via de contrapropostas frente à construção de identidades excludentes e, cada qual ao seu modo – a partir dos mecanismos disponíveis e das condições materiais e das estratégias de que se valem –, desde lugares subalternizados na hierarquiada sociedade argentina de seus tempos, consequência do

projeto (e discurso) da nação que se consolidou para favorecer outros setores do meio social: as elites.

I. Do romance histórico do Romantismo a uma crítica da representação histórica: a constituição de uma tradição literária e sua ressignificação

O que é relevante é o apetite por imagens da história e do passado em uma época em que o sentido da história sofreu tamanha atrofia que nem o passado nem o futuro tem para nós, hoje em dia, a urgência e a pertinência que tinham nos séculos XIX e XX. Tais imagens nostálgicas são uma tentativa desesperada de alimentar esse anseio, mesmo com materiais espúrios.

Frederic Jameson

Na América hispânica, o afloramento do gênero romanesco de extração histórica coincide com o final das guerras de independência, as quais principiam, na Argentina, no ano de 1810. O convulsivo momento político e institucional subsequente, nomeadamente no período em que se achava no poder o caudilho Juan Manuel de Rosas (no período de 1828 a 1832 e, em um segundo momento, no intervalo entre 1835 e 1852), foi decisivo no que tange à vultosa produtividade adquirida pelo gênero. Esta fertilidade também seria decisiva como meio de infundir, no âmbito das novas identidades nacionais, uma consciência social e moral contrastiva àquela em situação de prevalência. É deste período a aproximação de intelectuais como Domingo Faustino Sarmiento, Juan María Gutiérrez, Esteban Echeverría e Juan Bautista Alberdi, fundadores do efêmero *Salón Literario*, como ficaram conhecidas as reuniões cujo intento era debater os modos de expressão literária de sua oposição frente aos rumos políticos assumidos pelo país durante o *rosismo*. Alguns de seus projetos literários fundavam-se no modelo romântico *scottiano*, de cunho muitas vezes folhetinesco, como via para a irradiação de um ideário em divergência frente ao *status quo*. Suas metas incidiam na consolidação de uma personalidade nacional, de uma cultura independente, de uma literatura autóctone (SASTRE, 1978, p.ii), que convergiriam para um posicionamento crítico, alinhado ao unitarismo, contraposto ao federalismo personalista e paternalista/populista de Rosas.

Sob o *rosismo*, os opositores, dentre eles os membros do *Salón*, —foram perseguidos de forma violenta e muitos de seus opositores políticos foram para o exílio, de onde verberaram contra o opressor e propunham uma nova ordem política para a Argentina (PRADO, 1986, p. 39). Desse desterro, constituíram uma produção diaspórica que apregoava a civilização frente à barbárie e à ignorância. Estavam em rota de colisão o conservadorismo antiliberal rural e o liberalismo progressista urbano. A luta armada fratricida contra Rosas se iniciaria no ano de 1839, e seria vitoriosa somente em 1852, de modo que a consolidação do Estado Nacional só se daria, de modo institucionalizado, na década seguinte. Naquele projeto literário, o romance histórico como artefato simbólico foi de fundamental importância, solo fértil para a infusão de sentimentos de luta frente a um —ambiente de violências, peligros, prisiones, martirios y muertes en que vivió la [sic] Argentina bajo el largo y discutido gobierno de Rosas [que] infundió al romanticismo rioplatense un giro social y de lucha, de carácter abiertamente liberal (DEL SAZ, 1978, p. 38). Esse contexto acabaria sendo prolífico na produção de obras de caráter documental e político, pois —submersos na História — mesmo transformada em lenda —, os escritores recuperaram a vida em sua profunda realidade (JOSEF, 1986, p. 28). As bases para a apreensão do real, e sua representação, acabariam por voltarem-se para a vinculação entre a narrativa ficcional e o conteúdo histórico.

A crença no historicismo, propalado pelo pensamento romântico e hegeliano, seria a base para o processo, segundo Lukács (1971), que transfiguraria a história em prática massiva pela convicção compartilhada no imaginário coletivo que decorreria de uma proposta de universalização – etnocêntrica e europeizante – do processo histórico através da ideologia de bases progressistas, positivistas e objetivistas. É deste modo que irrompe a —crença na possibilidade de reconstruir o passado a fim de compreender o presente (...) vinculada a uma identidade [neo-humanista] (GOULART, 2004, p. 25). Mas, ainda conforme delinea Lukács, as contradições históricas experienciadas no meio social acabariam por elidir aquela pretensa concepção de progresso, consequência dos paradoxos inerentes à expectativa de uma contínua e apaziguada evolução dos processos vitais no âmbito da materialidade, que se mostraram inviáveis para muitos setores sociais. Assim mesmo, tal modelagem história-sociedade em progresso perene representaria o ideal premente a ser transfigurado por meio da produção simbólica vigente no romantismo, a qual legitimaria não uma ideia de nação constituída a ser preservada (fundada na história pregressa de sua cerzidura, no processo historicamente fundado), mas a partir do vislumbre do que esta poderia ter sido, sob bases idealistas, decorrente da leitura crítica do real. Por meio desse idealismo, como admite Noé Jitrik (1986), a proposta de um equilíbrio estático entre objetividade, fiabilidade e veracidade do dado histórico documental e a subjetividade, inconstância e imprecisão do simbólico ficcional resultaria por revelar-se como dessimetria, uma vez que este último componente, por ter a imaginação como imperiosa,

siempre terminó por ganar la partida acaso porque su eficacia, antes que plegarse a la presentación de un saber adecuándose a él, se desvió por el inseguro pero seductor camino de los ‘posibles’ aristotélicos, invirtiendo los términos ideológicos, subordinando la historia hasta lograr el milagro de hacerla olvidar (JITRIK, 1986, p. 22, *apud* GOULART, 2004, p. 26).

Na América pós-colonial, que objetivava a consolidação de identidades nacionais distintas daquelas da metrópole e, segundo muitos projetos de Estado, entre si e os demais espaços agora autonomizados – em um contexto heterogêneo de práticas e escolhas específicas em cada território –, a soberania do povo decorria na invenção da própria nacionalidade (em realidade uma prospecção das elites políticas e econômicas, aquelas que se mantiveram no papel hegemônico, as quais já poderiam ser consideradas prestigiadas mesmo quando sob o mando espanhol).

Edificavam-se ali um imaginário social, e uma (outra) história para esses lugares e sujeitos, ainda que órfãos de um passado documental, épico e mítico nos moldes europeus. Roberto González Echevarría (2011) admite que, na falta de um passado dessa espécie, o paradigma literário precipitou-se aos documentos de uma burocracia institucional, nos *archivos* legais do universo colonial, como a —forma del discurso que ensu momento se arroga la autoridad suprema con respecto a la expresión de la verdad (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, 2011, p. 11). Para o estudioso cubano radicado nos Estados Unidos, o romance surge no momento em que um Estado moderno se constitui e cria instituições para redigir, salvaguardar e ordenar papéis nos quais se inscrevem as atividades de seus cidadãos. E o arquivo seria a imagem desse poder, —suhipótesis o expresión concreta (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, 2011, p. 10). Cria-se assim o mito do arquivo, subjacente ao ato narrativo latino-americano – notabilizado por sua capacidade de confundir-se com outros discursos –, para compensar a exiguidade de

mitos a serem apropriados como alicerces da narrativa hispano-americana, tal qual o fora a épica europeia que decantara no paradigma literário do romance moderno.

A história poderia servir ao romance histórico como o arquivo assistira ao romance ficcional hispano-americano. Mas o câmbio necessário para tanto encontraria as premissas próprias da história como modelos a serem alvo dessa negociação entre narrativa ficcional e documento. Uma disputa que, como aquela consequência do arquivo, deslindará em —actos de desacato que tienen más de poético que de científico (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, 2011, p. 12), muito próximo do que afirmara Jitrik no exposto anteriormente. Outra defesa dessa característica da narrativa histórica está no que Bella Josef assevera, pela aproximação de história e narrativa literária como construções discursivas, a partir dos postulados genéticos da generalização aristotélica:

História e ficção partem de um mesmo tronco, são ramos da mesma árvore e unem-se ao mito. Ambas são formas de linguagem. Na verdade os fatos não falam por si. Só adquirem significado depois de escolhidos e interpretados, provocando uma desfamiliarização do cotidiano. Em comparação com a historiografia — que costuma ser a expressão da ideologia oficial — o romance apresenta possibilidades críticas que ultrapassam as da épica (baseada nas verdades inquestionáveis do passado) e da poesia (que possui um mundo autorreferencial) (JOSEF, 1990, p. 34).

Tal genealogia comum fica óbvia quando divisada a percepção de que tanto literatura quanto história têm na *seleção* um primado essencial, pois ambas se favorecem da subjetividade inerente a esse procedimento em que —a escolha entre os acontecimentos produz uma ficção. Ao mesmo tempo, a escolha dá à História o poder de ser (JOSEF, 1990, p. 39). Para o discurso pretensamente objetivo da historiografia, a seleção deve permanecer isenta, frutificada na transparência do documento, justifica na ideia de imparcialidade objetiva da transposição em linguagem do dado temporal ao qual se tem acesso. Tal autoridade, já que magnifica o papel da história em sua capacidade de interpretação da realidade social (inconteste até então), foi, no entanto, medular durante o romantismo, uma vez que a crítica a esse método prestigiado de manutenção de suas competências através das eras só encontraria lugar no século XX, a partir da —crise de representação que, nascida do esgotamento do modelo representacional tradicional, no campo das artes inicialmente, e na desagregação das grandes narrativas modernas, acabaria por encravar-se no seio das Ciências Sociais. Em especial na História (a crise da história) e na Sociologia (o giro etnográfico como sua contraparte sociológica). Derivando dessa crise de representação, Beatriz Sarlo propõe uma —guinada subjetiva a qual se vale de novas exigências e métodos para a escuta dos discursos em circulação, centrada, em sua análise, na questão da memória e aqui extrapolada para os fenômenos da representação de modo ampliado. Assim,

tomando-se em conjunto essas inovações, a atual tendência acadêmica e do mercado de bens simbólicos que se propõe a reconstituir a textura da vida e a verdade abrigadas na rememoração da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva, que hoje se expande sobre os estudos do passado e os estudos culturais do presente, não são surpreendentes. São passos de um programa que torna explícito, porque há condições ideológicas que o sustentam. Contemporânea do que se chamou nos anos 1970 e 1980 de —guinada linguística ou muitas vezes acompanhando-a como sua sombra, impôs a guinada subjetiva (SARLO, 2007, p. 18).

Nesse processo, a crise de representação vigoraria tanto no âmbito das ciências sociais quanto na literatura, como tendência a questionar o papel da narrativa a partir do lugar daquele que a enuncia. De pronto, a troca do papel do *objeto* (de estudo, de representação...) pelo do *sujeito* como interesse parece delimitar que tal fenômeno teve um alcance alargado quando o procedimento de representação é problematizado ao enfocar, de maneira mais abrangente, a outridade cultural (repositório de um distinto saber nato).

Assim, a mediação subjetiva acabaria por assumir papel de relevância pela atomização dos objetos de interesse e dos limites da epistemologia historiográfica convencional, a partir das bases inovadoras lançadas, no interior da história, inicialmente pela *École des Annales*. Assumindo a narrativa da história como mais uma forma discursiva, portanto interessada, tendenciosa e *imaginativa*, a aproximação entre esta e a literatura abriria caminho para uma nova geração de obras no século XX, às quais se convencionou chamar genericamente como o —novo romance histórico (ou, para Linda Hutcheon, —metaficção historiográfica).

No Brasil, quem se detém nessa investigação é Alcino Bastos (2007), e suas deliberações são substanciais. Segundo o pesquisador, o posicionamento da historiografia frente às fontes documentais, na atualidade, não está alicerçado em arregar nestas a recolha da verdade histórica, ainda que seja custoso —varrer de seu horizonte de expectativas a memória consolidada contra a qual se projeta a criação literária (BASTOS, 2007, p. 40). A literatura, por sua vez, tem

explorado essa fenda entre o que hipoteticamente seria a verdade histórica incontestável e o delírio fantasista do autor de ficção histórica, mas o contraste (...) só reforça a certeza de que a matéria de extração histórica tem um passado, circula no universo cultural e é a referência inevitável (BASTOS, 2007, p. 40-41).

A —nova história, a —micro história e —outras histórias, como a meta-história de Hayden White, que resultaram da crise dos paradigmas representacionais, ampliariam o alcance do método histórico, e deslindariam na aproximação com as formas linguísticas mais acerdadas ao discurso literário. White seria um dos historiadores mais abertos a esse novo campo de mediações agora disponibilizado, ao criticar a parametrização instituída sob as bases de um referencial realista moderno (hegeliano). Um referencial realista bastante ingênuo (para aludir à filosofia da percepção) que asseverou a autoridade histórica como preceito tendencioso (e conservador) de um contrato impossível — e artificioso — com a verdade objetiva.

Nesse contexto de autoridade, a história se mantivera em um estado de cristalização de seus pressupostos ontológicos. E o questionamento desses pressupostos estruturais internos levantariam à inquisição o —status da narrativa histórica (...) [que se pretendeu] um modelo de estruturas e processos há muito decorridos e, portanto, não-sujeitos a controles experimentais ou observacionais (WHITE, 1994, p.98). Nesse hermetismo, não estaria disponibilizado, de modo coerente, qualquer disposição honesta do caráter provisório ou contingente das representações históricas. Para Hayden White,

de modo geral houve uma relutância em considerar as narrativas históricas como aquilo que elas manifestamente são: ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum

com os seus equivalentes na literatura do que com seus correspondentes nas ciências (WHITE, 1994, p. 98).

A —urdidura de enredo, que transmutaria cronicidade em ficcionalidade através da codificação dos fatos em forma de componentes estruturais de enredo, se valeria de estruturas pré-genéricas (as quais se aproximariam das noções de arquivo na conceitualização de González Echevarría e de mito na de Lukács) para dar origem ao relato pela via da —imaginação construtiva (COLLINGWOOD *apud* WHITE, 1994, p. 100), a partir de dados não-processados, carentes de sentidos, meros —elementos de história. Desse modo,

os acontecimentos são convertidos em estória pela supressão ou subordinação de alguns deles e pelo realce de outros, por caracterização, repetição do motivo, variação do tom e do ponto de vista, estratégias descritivas alternativas e assim por diante — em suma, por todas as técnicas que normalmente se espera encontrar na urdidura do enredo de um romance (...) [grifo do autor](WHITE, 1994, p.100).

Assim, o efeito alcançado pela via dessas codificações é o de trazer o discursivo para o âmbito do imaginário cultural compartilhado entre historiador e leitor, de modo a tornar um dado fato inteligível recorrendo a um pacto mediado pela dotação cultural de que ambos dispõem. Um pacto mimético, que redefine as narrativas históricas pela sugestão de similitude entre acontecimentos e processos e —os tipos de estória que convencionalmente utilizamos para conferir aos acontecimentos de nossas vidas significados culturalmente sancionados (WHITE, 1994, p. 105). Dessa feita, uma narrativa histórica não seria somente reprodução, mas um —complexo de símbolos, um referencial que apontaria, dentro do repertório cultural, para um paradigma literário. A quebra da tradição dialógica entre ficção e realidade significaria a matização do papel da história como responsável por lidar com o real de modo respaldado. E oportunizaria a ficção a lidar com este mesmo material sob novas perspectivas. A perspectiva de, ao menos, intentar percorrer o caminho contrário da história: o de traduzir a ficção em fato. Um fato estético, agora.

Como discurso, indistinto no que lhe é fundamental, portanto, a narrativa consistiria na desestruturação de um agrupamento de acontecimentos, sejam estes reais ou imaginários, originalmente codificados em um modo figurado (tropológico), em outro, sendo assim um processo *ad hoc* de decodificação e recodificação em condição de circularidade (conforme o conceito bahktiniano), em mão dupla. Tal qual o realizam, de modo a retirar das sombras do desconhecimento um acontecimento real ou ficcional, tanto Juana Manso em seus *Mistérios...* quanto Cucurto em *1810*.

II. Romances de extração histórica nos extremos da série literária argentina: a perspectiva da protagonista pela pena de autores marginais

Os problemas fundamentais da existência política na história são mais perceptíveis nas épocas de crise, isto é, no momento em que a ordem de uma sociedade vacila e se desintegra, do que durante períodos de estabilidade.

Eric Voegelin

Na medida em que história e ficção despontam, enquanto discursos, de um —objetivo social por trás de sua criação original, tanto quanto de sua posterior preservação (THOMPSON *apud* BASTOS, 2007, p. 42) — não sendo, portanto, ingênuos materiais narrativos, despropositados ou inertes — tornam-se perceptíveis as intenções subjacentes fundadas na constituição do campo sociocultural, o qual acolhe tais relatos, ligadas à esfera das negociações com a autoridade vigente que afiança sua preservação e sua produtividade enquanto parte de um sistema socioideológico em vigor. Esse sistema encontra-se amparado por instâncias de poder e inseridas no imaginário cultural compartilhado que estas oportunizam alentar. Como afirma Döblin, —com a História se quer alguma coisa. Da mesma feita, o mesmo se dá com o romance. A hipótese para a leitura das obras já mencionadas de Manso e Cucurto é a de que tal intenção seria a de atribuir protagonismo a setores sociais subalternos. O referencial histórico dos romances aqui elencados assenta-se na Argentina da primeira metade do século XIX em dois episódios: o período das guerras de independência (1810-1816), focado na Revolução de Maio (1810) para a obra de Cucurto, e o período do *rosismo* (1829-1832/1835-1852) para a de Manso. Nestes o protagonismo incidiria nos sujeitos marginais de modo que, em *Misterios del Plata*, este recai na atuação feminina sob a perspectiva da personagem ficcionalizada de Antônia Maza de Alsina e, em *1810*, sobre o papel do negro — ainda que seu protagonista seja a personagem ficcionalizada de um dos próceres da pátria, José de San Martín.

Enquanto estiveram, na história argentina, relegados a papéis historicamente objetivados, tanto a mulher quanto o negro tiveram suas dimensões preteridas à condição subalterna. Assim, a possibilidade da fissão desse estado marginal, e os seus consequentes alçamentos à condição de sujeitos históricos, encontrar-se-iam viabilizados no discurso literário como percurso para a ressignificação desses extratos sociais que se encontravam, no âmbito do real, vedados da participação no processo de imaginação da nação. Dado à sua condição inerente de fazer possível imperarem outras realidades, o papel da narrativa seria apontar, portanto, saídas ao percurso da história e dos fatos e acontecimentos — empíricos | cristalizados na cultura argentina. Nossos autores — também estes sujeitos desprivilegiados politicamente —, por meio de enredos — laterais | (alternativos à grande narrativa nacional), invocam ao agenciamento e à inclusão setores alijados do processo histórico, em uma atuação engajada política e culturalmente, subvertendo as expectativas consolidadas pelo cânone cultural. Seus desempenhos eticamente conferem — uma voz ao que a história negou, silenciou ou perseguiu. Com isso se estabelece uma crítica da arte e da História dentro da própria obra (JOSEF, 1990, p. 33). Esse investimento coloca lado a lado os narrares distantes temporalmente, o que revela o parco avanço logrado na democratização da história, bem como o avanço ainda insatisfatório pela inclusão amplificada de certos setores na vida cultural e no processo sócio-histórico argentino.

A maior distinção que se depreende na comparação dos *Mistérios...* frente a *1810* está nesta — crítica da arte |, a qual distancia profundamente a fatura literária de Manso e Cucurto: como esperado, obviamente, Manso não tivera acesso às rupturas estéticas oportunizadas pelo advento das vanguardas, e a adesão ao modelo *scottiano* é total. Nem daquelas rupturas, ainda que tenha sido uma mulher à frente de seu tempo, advindas das conquistas das minorias ao longo do século XX. Enquanto isso, Cucurto avança no experimentalismo formal e moral, atingindo um esteticismo vulcânico de erupções altamente escatológicas e sexualizadas, chocante ainda hoje para muitos públicos, não sendo temerário categorizar *1810* como uma metaficção

historiográfica neopicaresca, situando-o, portanto, à distância do modelo tradicional em que se pode situar seguramente *Mistérios...*

Na obra de Manso, o nexo entre ficcionalidade e historicidade se dá pelo preenchimento dos escusos da narrativa oficial da história, por meio do desempenho da personagem protagonista feminina frente ao das demais personagens em um enredo que é também o relato fundado no acontecimento factual estabelecido canonicamente. Partindo do documental objetivo, recuperável na grande narrativa argentina, Manso constrói uma teia de atuações para referentes situados historicamente no período *rosista* por via da subjetividade e da invenção, enxertando ficção no que não foi vertido para a crônica dos fatos.

O enredo de seu livro narra ficcionalmente a trajetória biográfica de Dr. Valentín Alsina, que voltando do exílio no Uruguai de Oribe, com destino à província de Corrientes, é preso e levado à presença de Rosas. Conta-se o périplo deste que viria a ser governador de Buenos Aires por duas vezes (de 31 de outubro a 7 de dezembro de 1852, e no período 1858-1859) e são chamadas diversas personas históricas, mediadas pela ficcionalização de Manso, a participar dessa trama. Rosas, Oribe, Valentín Alsina, Manuel Maza (pai de Antonia Alsina e também governador de Buenos Aires, no período entre as duas presidências de Rosas), Ramón Maza (irmão de Antônia), Adolfo Alsina (filho de Antonia e Valentín, que seria governador de Buenos Aires em 1866 e chegaria à vice-presidência da Argentina em 1868) são, ao lado de outras personagens mais obscuras, exemplos dessa referencialidade a que o romance histórico lança mão para engendrar o protagonismo de Antonia Alsina¹.

A persona ficcional de Antônia é mais que o reflexo do papel da mulher decimonômica enquanto sujeito marginal da história. Ainda que ostente as marcas dessa condição hierárquica inferiorizada, a heroína romântica de Juana Manso é alçada à condição de dar um desfecho que favoreça o protagonismo feminino. É no decurso de suas intromissões no interior do enredo que a salvação de Valentim Alsina da execução pode ser concretizada.

Juana Manso, a partir de seu engajamento e de seu labor em iluminar as sombras do evento documentado, no qual o papel masculino notabiliza apenas os feitos dos heróis nacionais, eminentemente masculinos, pela via do protagonismo de Antônia oblitera a tradição. Na parcialidade do seu relato ficcional, frente ao discurso totalizante da história nacional, a autora pode imaginar um desempenho transformador como atribuição feminina. Pouco importa se, para além do desenlace da trama que depende dessa intervenção feminina, a representação da heroína ainda não possa avançar na plena ruptura com o estigma misógino. Seria improcedente realizar tal condenação, exigindo de uma mulher em uma sociedade como a da Argentina do século retrasado, da qual tanto são coevas Manso quanto Antônia (esta no nexo de sua dupla existência ficcional e histórica). A referência do contemporâneo é mordaz, nesse sentido, porque sempre existirá a tentação de se comparar eventos e sujeitos de um tempo passado a partir dos paradigmas do contemporâneo, desde o qual se observa este passado. Nisto, mais uma vez repousa a subjetividade dos discursos de extração histórica, sejam eles literários ou não. Sob as bases de certa ideologia, sob certas condições materiais que foram frutos das conquistas alcançadas no intervalo compreendido entre o presente de onde se mira o passado objeto da representação, o papel do pesquisador deve repousar na compreensão de um quadro o mais completo possível, atento aos detalhes, livre das

¹ Neste ponto optou-se por manter a grafia original dos nomes.

parcialidades do julgamento anacrônico que muitas vezes represou preconceituosamente o papel dos sujeitos à margem.

A expectativa que se pode atribuir para uma mulher do presente, nessa análise, em muito difere daquela que se pode ter da heroína romântica. Resta buscar entender, e valorizar, os esforços que a passos lentos, em sutis estratégias tênues e esconsas, das quais o discurso estético é concernente, puderam viabilizar as conquistas históricas da margem. Michel de Certeau dá conta de investigar tais artifícios furtivos que —jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los (2009, p.40), nas bases da interação do marginal no interior da biopolítica foucaultiana. Seu conceito de —artes de fazer, pela via do recurso da braconagem, funciona como —operações quase microbianas que proliferam das estruturas tecnocráticas e alteram o seu funcionamento por uma multiplicidade de _táticas‘ articuladas sobre os _detalhes‘ do cotidiano (DE CERTEAU, 2009, p. 41).

Essas táticas em muito se aproximam das *tretas del débil* enunciadas por Josefina Ludmer (1985, p. 51), nas quais a existência se afasta da noção de aceitação do lugar depreciativo imposto pelo poder da alteridade, numa reencenação do papel estigmatizado e do lugar na margem que ele ocupa nunca resignadamente, mas como um espaço de resistência, um espaço de reexistência. Lugar de memória, identidade e distinção frente às narrativas da autoridade e contra o discurso essencialista, prolífico em atribuir à alteridade papéis desqualificados, mesmo que calar significasse provavelmente a necessidade de autopreservação. Por isso, Manso afirma —modestamente na introdução de sua obra —a história dessa heroica Argentina [sic] é mais um fato que prova a necessidade de ilustração das mulheres; não só em proveito de si mesmas, quanto em proveito do homem, de que são elas a companheira e o segundo chefe de família (MANSO, 2014, p. 74), e essa alegação sugere uma defesa frente à expectativa do poder e uma negociação pela subsistência de seu relato, em consonância com suas perspectivas engajadas que dependem de anuência de um campo eminentemente masculino.

No início do enredo a descrição de sua heroína parece colocá-la em papel de coadjuvante na trama, papel que se alterará muito pela incapacidade das demais personagens masculinas de realizarem a salvação de seu marido. Ali, a primeira caracterização de Antônia desponta carregada de definições acerca do seu ideal pessoal de mulher, em consonância com o modelo romântico, conforme aventado na sociedade de que faz parte. No entanto, já existe a caracterização de um engajamento negociado quanto à necessidade de instrução da mulher, que seria parte importante do projeto pedagógico de Juana Manso, muitas vezes aludido em sua biografia, mesmo que justificada na coadjuvância social. Cita-se o segmento em que essa descrição aparece:

D. Antônia não era uma linda mulher, era uma dessas portenhas graciosas, com grande inteligência na mente e coração de fogo no peito; vergôntea de uma família distinta, a sua educação tinha sido livre dos erros e preconceitos que desfiguram e viciam a natureza da maior parte das mulheres, por isso uma vez esposa e mãe preenchia estas duas missões sublimes com a inteligente adesão de que, governa suas ações pela força do dever e não pelo instinto, que às vezes tanto nos ilude confundindo as atribuições de deveres, cujo conhecimento julga-se pernicioso à mulher (MANSO, 2014, p. 96).

Mais adiante, no episódio da prisão de Valentim Alsina, novamente recupera-se o papel social de esposa e mãe, os únicos socialmente disponíveis ao desempenho feminino então. Outras descrições que parecem delimitar essa valoração negociada é a

comparação com Maria, a santa, mãe de Jesus, e figura feminina historicamente modelar no contexto de submissão feminina, obviamente referenciada por ostentar os já mencionados ideais femininos tanto do romantismo quanto da Argentina do *rosismo*, evidente nos segmentos que se citam, e que se inserem na trama no episódio do julgamento a que é submetido, ainda antes de seu traslado a Buenos Aires, Dr. Alsina. A comparação é apelativa, direta e remete à Paixão de Cristo: —Um menino e uma mulher, tão chorosa e magoada como a própria mãe do Salvador, oravam ajoelhados a poucos passos do presol (MANSO, 2014, p. 141). Seu sofrimento era tão pungente que acabaria por comover a um dos verdugos de Alsina, sinalizando o poder que seu exemplo de mulher devotada, que o faria converter-se ao unitarismo. Novamente a alusão à santidade marista, paradigmática e imponente: —A senhora de Alsina, com a sua ternura, tão delicada para com o seu marido, havia despertado naquela alma de fogo, que se ignorava a si mesma, uma inquietação vaga, inexplicável (MANSO, 2014, p. 161). A coragem também surge como atribuição da heroicidade de Antônia, e esta, quando seu marido é embarcado desacordado para Buenos Aires, se arroja melodramaticamente às águas do rio, em mais um sinal de devoção e amor incondicional a Alsina:

Mas ela, corajosa mulher, à vista do corpo inanimado que os carrascos levam consigo, aperta o filho entre os braços e se interna no rio dizendo:

— Meu Deus, eu me confio em ti!

Pobre mulher!... seus olhos fitos no bote que conduz Alsina, apertando seu filho adorado contra o peito maternal, segue intrepidamente o bote, só a algumas braças de distância...(MANSO, 2014, p. 183-184).

São poucas as vezes em que, por meio do discurso direto, a protagonista se exprime, ficando a cargo do narrador (muito aderido à persona da autora, o que fica patente pelas notas e trechos memorialísticos intromissivos que esta encaixa no enredo), através ora do discurso indireto, ora do discurso indireto livre, a maior parte do expediente de condução da trama. São as intenções mais propositivas, no sentido de assumir para si a responsabilidade do cumprimento de seu papel de mãe, ou de socorro a Alsina, que se visibilizam na fala da heroína, tal como no extrato que segue:

— Sim, eu farei o possível para esse fim [suprir a falta de seu esposo para seu filho], respondeu D. Antônia com voz tão sumida, que apenas se percebia: a pobre senhora temia que a inflexão da sua voz atraísse a dor que lhe rasgava o coração (MANSO, 2014, p. 145).

O desfecho da trama, e o sucesso da empresa de Antônia Alsina garantiriam a liberdade de seu marido. Antônia mantinha-se contida, como deveria enquanto —mulher honrada— comportar-se, apesar do feliz desfecho de suas ações heroicas. A efusividade feminina ainda era, nesse momento, reprovável, segundo consta no desfecho do livro de Manso. Mesmo ali as marcas de um biopoder, de controle das normas sociais sobre o corpo, faziam-se representadas:

Ao romper do dia, passageiros, tripulação e chefes, todos saltavam em terra na Colônia do Sacramento, terra tão formosa, tão fértil, cujo bem situado porto figurará algum dia no nosso querido Plata [sic]

Alsina está livre!

Sua dedicada esposa quebrara seus ferros!

Consignando dos anais imortais da nossa história o fato mais estrondoso da coragem de uma esposa e de uma mãe!

Que resolução, que valor sem igual para arrostar tantos perigos que a cercavam! Ela tão firme, tão serena! (MANSO, 2014, p. 145).

Antônia é espelho de Manso. Ambas são figuras femininas que desde o lugar do fraco promovem, apesar de suas representações sociais e literárias, a —transgressão do limite, [a] desobediência à lei do lugar‖ (DE CERTEAU, 2009, p. 196). O modo comum de desafiar o estigma entre ambas —representa a partida, a lesão de um estado, a ambição de um poder conquistador, ou a fuga de um exílio, de qualquer maneira a ‘_traição’ de uma ordem‖ (*ibid.*). É assustadora a intertextualidade desse fragmento frente ao enredo da obra de Manso, à sua história de vida, e mesmo à de Antônia Alsina (ficcional e biográfica). É conveniente mencionar que Manso não tem outro referencial que não seja a da heroína romântica para realizar o que intenta, e se vale deste para capciosamente contestar sua realidade. Ainda assim há um progressivo apuramento de Antônia através de sua devoção, consignando seus feitos ao âmbito do prodigioso, a partir de sua capacidade de atuação em conformidade com uma postura antidisciplinar, uma vitória do fraco sobre o forte (DE CERTEAU, 2009, p. 46) que deslindará na heroicidade. Sobre esta tática baseada na -simulação/dissimulação‖, base de seu heroísmo, incidiria

uma formalidade das práticas cotidianas [...] que invertem frequentemente as relações de força e, como as histórias de milagres, garantem ao oprimido a vitória num espaço maravilhoso, utópico. Este espaço protege as armas do fraco contra a realidade da ordem estabelecida. Oculta-as também às categorias sociais que ‘_fazem história’, pois a dominam. E onde a historiografia narra no passado as estratégias de poderes instituídos, essas histórias ‘_maravilhosas’ oferecem a seu público [...] um possível de táticas disponíveis no futuro (DE CERTEAU, 2009, p. 80).

O que se dá na obra de Washington Cucurto também participa desta mesma tática. Mas este dispõe de referenciais outros, mormente pós-vanguardistas, para a deformação da historicidade em ficção. Este autor, ao trabalhar com a —sucata‖ da história argentina (DE CERTEAU, 2009, p. 46), tal qual o silenciado fragmento, benjaminiano, e com os espaços desguarnecidos nas fraturas do documental. Aqui a referência não é o que ficou consolidado como episódio da história nacional argentina, momento da fundação do Estado Nacional, soberano e portador da autonomia frente ao domínio espanhol, sobre o qual se debruça o autor contemporâneo. Então, que perspectiva histórica nos apresenta Cucurto, a partir do desempenho ficcional de sua protagonista, o General José de San Martín? Às vésperas dos duzentos anos do marco inicial do processo de independência (1810-2010), *1810: La Revolución de Mayo vivida por los negros*, publicado em 2008, oportunizaria uma reflexão crítica frente ao processo de formação da história argentina. Cucurto recorre às táticas, no sentido que as emprega De Certeau, como —procedimentos que valem pela pertinência que dão ao tempo – às circunstâncias que o instante preciso de uma intervenção transforma em situação favorável, à rapidez de movimentos que mudam a organização do espaço [nacional e histórico, no caso aqui investigado]‖ (DE CERTEAU, 2009, p. 96).

Valendo-se dos discursos da história e da literatura, tradicionalmente lugares de uma elite², o autor desenvolve para seu projeto de reescritura da história da fundação da nação uma refinada (e paradoxalmente escandalosa) —arte de dar golpes no campo do

² Tomada como a aristocracia *criollo* do passado, para aceder à burguesia do presente, de modo intercambiável.

outro, astúcia de caçadores, mobilidades nas manobras, operações polimórficas, achados alegres, poéticos, bélicos – despontando, novamente nesta investigação, um acurado intertexto, fortuitamente – para triunfar —não apenas [sobre] as divisões estratégicas das instituições históricas, mas também [junto a]o corte instaurado pela própria instituição da consciência [moral, de classe, étnica, de gênero...]](DE CERTEAU, 2009, p. 46).

Nessa tática, a picaresca³ desponta como paradigma apropriado pelo autor para a construção de seu anti-herói, San Martín, para cumprir essa triunfal e oportuna metaficção historiográfica neopicaresca. No vazio entre elite com história, descendente das conquistas dos próceres da nação, e o povo expatriado pelas condições materiais no percurso histórico, impossível de ser preenchido na perspectiva manifesta em uma sociedade marcada pela desigualdade social, cultural e econômica, e —na carência de caminhos ascensionais mais claros, ficava em evidência a necessidade de percursos marginais para salvar esse vazio, e anti-herói cucurtiano, como o pícaro histórico, —estaria disposto a aproveitar as fendas do sistema para tentar subir (GONZÁLEZ, 1994, p. 16).

Na picaresca, como paródia, a atrofia do herói se coaduna à sátira social, criando uma vinculação que, reaproveitada pelos procedimentos da metaficção historiográfica, acabaria por dar origem às bases da neopicaresca cucurtiana em *1810*. Sua vinculação com a história, não sendo, portanto, apenas oportuna pela proximidade do momento comemorativo do segundo centenário da nação argentina, lança as bases de uma decadência social marginalizante em um passado, na lacuna dos esquecimentos da historiografia oficial, para propor uma oficiosa alternativa à figura do herói nacional enquanto povoa, de modo engenhoso, o espaço narrado com o protagonismo do negro africano (e do afrodescendente) na fundação da Argentina. Sua crítica do presente em que produz o discurso joga com a história contada pelas elites, subvertendo as bases que inverteriam os estigmas. Em *1810*, quem realiza, no fim das contas, a independência, é o subalterno, integrado pela força do ficcional, de modo fraudulento, portanto, à história.

Nesse enredo, —o narrador não pretende reconstruir o passado de um modo inteiramente mimético (...) [sendo] indispensável que o leitor aceda ao passado mediado pelo discurso contemporâneo do narrador (BASTOS, 2007, p. 72). Conforme conceitualizado por Pierre Nora, o —retorno do fato advém, pela pena de Cucurto, carregado de criticidade como parte de um projeto de redistribuição do discurso histórico radicalmente no polo ficcional da relação desta com a história, naquilo que diz respeito à —maneira pela qual o ‘acontecimento’ é forjado na dinâmica das sociedades contemporâneas e como auferem consagração pública (ARAÚJO, 2008, p. 130), uma vez que —a memória construída sobre um acontecimento necessariamente oblitera uma face do mesmo, o exercício de lembrar é ao mesmo tempo o de esquecer (ARAÚJO, 2008, p. 131). Cucurto propõe o esquecimento das feições apregoadas no âmbito do senso comum — uma vez que, segundo Jameson o plano histórico comunga com o plano público —, já há muito esmaecidas e dessemantizadas, em uma recomposição de sentidos pela adesão do espúrio ficcional ao relato compartilhado como fonte de identidade coletiva. Uma identidade esfacelada, mas compulsória como univocidade derivada do pertencimento a uma nacionalidade (palatável?). Não há fidelidades a serem cultivadas,

³ Aqui tomada como, na definição de Mario González, —a pseudoautobiografia de um anti-herói, definido como marginal à sociedade, o qual narra suas aventuras, que, por sua vez, são a síntese crítica de um processo de tentativa de ascensão social pela trapaça e representam uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro, seu protagonista (GONZÁLEZ, 1994, p. 263).

e a intervenção é inescusável para promover a ressemantização da identidade nacional em *identidades*. As confissões do narrador autoficcional ilustram bem esse projeto cucurtiano:

¿Y cómo contar un hecho que nunca existió si no es inventándolo o tergiversándolo todo? Es el gran dilema; de los historiadores, ¿cuento lo que me pide la imprenta? ¡Total quién sabe! La historia es escrita por la autoridad. ¿Quién me va a discutir? Un maestrillo rural que leyó la biografía de San Martín escrita por Mitre, otro fiasco. Este libro, leído entre líneas, demuestra muchas cosas. ¡La historia la puede escribir cualquiera! Así será, hasta la victoria de la última página, siempre, como decía el maestro de los narradores actuales, el Che Guevara. Mientras tanto, veamos en qué andan estos personajes a los que ahora llamamos próceres. (CUCURTO, 2008, p. 123).

Porém, são os negros traficados de África por um San Martín escravocrata, narcotraficante, assassino, pansexual, pedófilo, pirocudo, maconheiro e inútil, quando libertos de seus grilhões e comandados por um seu ficcional filho bastardo, e mulato, que lutarão pela independência. O *25 de Mayo* cucurtiano é negro e orgiástico, sob uma névoa de *cannabis* (contrabandeada de África nos mesmos porões que carregavam seus filhos para a diáspora) que obscureceria o relato oficial. Como em suas obras anteriores, o foco está no imigrante, mas nesta o mesmo não mais incide no pobre que se desloca internamente ou continentalmente, como o argentino da periferia, o boliviano, o paraguaio ou o andino. A revolução teria, como uma de suas justificativas o controle metropolitano dos preços da droga, muito apreciada pela arraia miúda. Assim, dado que

la independencia es obra de la aristocracia criolla, y se hace para solo beneficio de <<los blancos>>. Representa para ellos el fin del control económico y administrativo ejercido por la metrópoli y un freno al movimiento migratorio que entorpecía el reparto de las ganancias americanas (JOSET, 1974, p. 32),

a contra-história a ser falsificada deve protagonizar aqueles elementos alijados do processo —real⁴ e público. Para isso, na falta de documentos que contrastassem com o triunfalismo das normas moralizantes preservadas no interior dos relatos da historiografia nacional oficial, ou na grande narrativa da nação, Washington Cucurto inventa o documento: o —Manifiesto¹ (2008, p. 13) de autoria de seu fictício bisavô Ernesto Cucurtú, filho bastardo de San Martín e prócere esquecido da nação. É ele que, na trama, vai triunfar sobre as forças conservadoras ao lado de Belgrano, lutando em lugar de seu pai derrotado.

Ainda assim, San Martín é o modelo inescrupuloso a ser seguido em uma batalha anômica e igualmente desonrosa, que funcionará tanto contra a repressão metropolitana quanto *criolla*. Herege, o anti-herói blasfema dos símbolos nacionais e das conquistas das elites, de seu maniqueísmo, assumindo de modo naturalizado uma conduta libertária (e libertina) fundada na revalorização dos meios alternativos para enriquecer, nas táticas já aqui delimitadas, —já que a política oficial não favorece a acumulação de riquezas!

⁴ Vale lembrar que San Martín não participa da Revolução em 1810, somente em 1812, o que demonstra que a anacronia é bastante preponderante nessa reconstrução ficcional do passado. O mítico está superposto à história em consonância com o que vaticina Alcorno Bastos acerca da metaficção historiográfica (2007, p. 79).

(GONZÁLEZ, 1994, p. 33) por conta de —criação de barreiras de todo o tipo para impedir o acesso ao poder desses grupos alheios à classe dominante (GONZÁLEZ, 1994, p. 47). Tal adesão fica claro no que afirma Linda Hutcheon acerca da protagonista da metaficção historiográfica: —podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos: são os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional⁵, ao que complementa com o dado da —releição dos personagens históricos a papéis secundários (HUTCHEON *apud* BASTOS, 2007, p. 81), conforme fica patente ao longo de *1810*.

Assim, conforme afirma Mario González, suas transgressões refletiriam uma crítica social (GONZÁLEZ, 1994, p. 54) no interior da ficção da história, para promover protagonismo à margem, em desalinho com aqueles discursos que no passado definiram miticamente heróis nacionais que pouco remetem aos anseios das camadas pauperizadas na argentina contemporânea. Aqui mito e herói solapam o valor hegemônico do símbolo do modelo social triunfante e, em seu lugar, introduzem valores provenientes do baixo carnavalizado bakhtiniano, como paradigmas para a revalorização dos elementos à margem do campo sócio-histórico no contemporâneo, de modo a —equilibrar suas possibilidades perante uma sociedade que, no mínimo, lhe é hostil e que conta com poderosos recursos para mantê-lo marginalizado (GONZÁLEZ, 1994, p. 268).

Referências bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia da Letras, 2008.

_____. *Nação e consciência nacional*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

ARAÚJO, Rodrigo Cardoso Soares de. O romance histórico e uma leitura do tempo do rei em nosso tempo. In: *Terceira margem*, n. 18, jan.-jun. 2008, Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

BASTOS, Alcmemo. *Introdução ao romance histórico*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

CUCURTO, Washington. *1810: La Revolución de Mayo vivida por los negros*. Buenos Aires: Emecé, 2008

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2009.

DEL SAZ, Agustín. *Literatura iberoamericana*. Barcelona: Juventud, 1978.

DÖBLIN, Alfred. O romance histórico e nós. In: *História: questões e debates*, n. 44. Curitiba: EdUFPR, 2006. pp. 13-36.

⁵ No caso, o que aparenta ocorrer é a imposição de caracteres a estes atribuídos na persona ficcional de San Martín.

FEITOZA, Tatiana Mariano. *Los misterios de la plata: literatura de autoria feminina e rosismo na Argentina do século XIX*. 2009. 132 f. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas - Estudos Literários - Literaturas Hispânicas) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana: a partir de la Independencia*. Trad. Carlos Pujol. Barcelona: Ariel, 1996.

GÁLVEZ, Marina Acero. *La novela hispanoamericana (hasta 1940)*. Madri: Altea, Taurus, Alfaguara, 1990.

GONZÁLEZ, Mario M. *A saga do anti-herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas correspondências na literatura brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

GOULART, Cátia Rosana Dias. *Uma leitura de A cidade dos padres no contexto do novo discurso ficcional-histórico na América-latina*. 2004. 135 f. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) - Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2004.

JAMESON, Frederic. O romance histórico ainda é possível? In: *Novos estudos*, n. 77. São Paulo: CEBRAP, 2007.

JITRIK, Noé. De la Historia a la escritura: predominios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana. In: BALDERSTON, D. (ed.). *The historical novel in Latin America*. Gaithersburg: Hispanoamericana, 1986.

_____. *Historia e imaginación literaria*. Las posibilidades de un género. Buenos Aires: Biblos, 1995.

JOSEF, Bella. Literatura e história: um diálogo de textos. In: *América hispânica - SEPEHA*. Ano III, n. 3 (jan/jun 1990).

_____. *Romance hispano-americano*. São Paulo: Ática, 1986.

JOSET, Jacques. *La literatura hispanoamericana*. Trad. Jordi Garcia Jacas. Barcelona: oikos-tau, 1974.

LUDMER, Josefina. Las tretas del débil. In: GONZÁLEZ, P.E.; ORTEGA, E. (ed.) *La Sartén por el mango*. Encuentro de escritoras latinoamericanas. Río Piedras/Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1985. pp. 51-.

LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. Trad. Jasmin Reuter. México: Era, 1971.

_____. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MANSO, Juana. *Misterios del Plata*: romance histórico contemporâneo. Santa Catarina: Mulheres, 2014 [1852]

NORA, Pierre. —O retorno do fatoll. In: *História*: novos problemas. Trad. Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

PRADO, Maria Ligia. *A formação das nações latino-americanas*. São Paulo: Atual; Campinas: EdUnicamp, 1986.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado*: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SASTRE, M. *et al. La época de Rosas*. Antología. Org. Félix Weinberg e Graciela Cabal. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1979.

TROUCHE, André. A relação história/ficção: as narrativas de extração histórica. In: _____. *América*: história e ficção. Niterói: EdUFF, 2006. pp. 31-

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: _____. *Trópicos do discurso*. Ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: EdUSP, 1994.

*Thiago Carvalhal é doutorando em literaturas hispano-americanas do Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPG-LEN UFRJ) e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Pesquisa as relações entre cultura e narcotráfico, no Brasil e no México, e suas manifestações narrativas na literatura, na música popular e na imprensa.

Contato: tcarvalhal@gmail.com

O DESLOCAMENTO COMO LUGAR DE ENUNCIÇÃO NA LITERATURA HISPANO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA

CAVALCANTI, Diogo de Hollanda (UFRJ)

Imaginemos um aluno de Letras que, com a ementa da disciplina em mãos, queira pesquisar um pouco sobre os autores que lerá no curso de literatura hispano-americana. Considerando um programa bastante plausível (o Inca Garcilaso de la Vega, Sor Juana Inés de la Cruz, Andrés Bello, Esteban Echeverría, Rubén Darío, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Roberto Bolaño), o aluno se surpreenderá com o fato de que, com exceção de Sor Juana (que se moveu apenas pelos domínios da Nova Espanha), todos os escritores previstos passaram parte importante da vida – às vezes a mais fecunda – fora da América Latina. A situação não mudaria muito se o professor privilegiasse outras leituras (por exemplo: Simón Bolívar, Domingo Faustino Sarmiento, José Martí, Oliverio Girondo, Gabriel García Márquez e Ricardo Piglia). Em qualquer abordagem panorâmica, o deslocamento dos escritores aparecerá como uma condição permanente da literatura hispano-americana.

Os motivos, naturalmente, variam conforme a época e o autor. Se no romantismo e no neoclassicismo predominaram os exílios políticos – já que os grandes nomes da literatura eram também figuras de proa na política –, no modernismo e na vanguarda as viagens significaram um rito de formação artística, um *aggiornamento* na modernidade que tinha Paris como sede. O próprio hábito de viajar, como lembra Jacinto Fombona (2005), foi cada vez mais sendo visto como fértil para a literatura, e a escrita se tornou um motivo e não só uma decorrência dos deslocamentos. A busca de mercado, de novas possibilidades de publicação, também se impôs desde cedo como um fator determinante. Numa crônica publicada no *La Nación* e incluída no livro *España contemporánea* (1901), Rubén Darío já se referia ao “sueño rosado de un escritor hispano-americano tener un editor español” (apud FOMBONA, 2005, p.199).

A atualidade desse desejo, assim como a continuidade dos deslocamentos, é evidenciada nos eventos e coletâneas que propõem oferecer um panorama da literatura produzida pelas novas gerações. Dos 16 hispano-americanos selecionados para a antologia *Los mejores narradores jóvenes en español*, da revista inglesa *Granta* (2010), oito estão radicados fora da América Latina. Da mesma forma, dos 39 escritores com menos de 39 anos considerados promissores no festival Bogotá 39, realizado em 2007, pelo menos 15 viveram fora da região nos últimos anos. A maioria se divide entre os Estados Unidos e a Espanha, atraídos pelo mercado editorial e a oferta de outras atividades ligadas à literatura, como a investigação acadêmica e a colaboração em suplementos literários. Como nota o mexicano Jorge Volpi – um dos 39 escolhidos em Bogotá –, apesar do fortalecimento de algumas editoras independentes (principalmente no México e na Argentina), a indústria editorial latino-americana continua tímida em relação aos conglomerados instalados na Espanha (alguns deles integrados a gigantes globais, como a Alfaguara, comprada pela Penguin Random House). Diante disso, Volpi – que morou em vários países, entre eles a Espanha – considera que, para um escritor hispano-americano, “publicar nas editoras espanholas não significa uma invasão bárbara ou um ato de traição, mas a única forma de escapar de sua gaiola nacional e de

ser lido nos demais países da região” (VOLPI, 2009, p. 157-158, tradução nossa).

Embora levante várias questões importantes – como os condicionamentos de uma literatura voltada majoritariamente para um público externo –, não nos interessa aprofundar aqui este aspecto pragmático do deslocamento, que Lidia Santos (2013, p.288) definiu como “cosmopolitismo de mercado”. Analisando particularmente a inserção de latino-americanos no universo editorial dos Estados Unidos, Santos identificou uma inversão das etapas geralmente previstas no processo de internacionalização dos escritores. Antes, segundo ela, este percurso começava pelo sucesso interno, desdobrava-se para o reconhecimento na Europa e culminava com a entrada do escritor nos circuitos internacionais de vendas de livros. Hoje, se o autor publica nos Estados Unidos, consegue pular as etapas que, no passado, teria de cumprir para ter seu livro traduzido. “Sem passar pelo cânone nacional, já nasce, ou sonha nascer, „cosmopolita””, afirma a professora (SANTOS, 2013, p.290, tradução nossa).

Concentremo-nos, no entanto, em outras diferenças entre o fenômeno dos deslocamentos hoje e em outros momentos da história. A primeira delas é a magnitude. Mesmo sem apresentar estatísticas, estudiosos dos deslocamentos afirmam que os movimentos migratórios, por mais que existam desde as origens da humanidade, atingiram níveis sem precedentes nas últimas décadas. Abril Trigo (2003, p.41) afirma que o aprofundamento da globalização intensificou um crescimento iniciado no fim do século XIX com a corrida imperialista, a modernização dos meios de transporte e os excedentes de mão de obra resultantes das inovações industriais.

Neste contexto, a percepção de um mundo transnacional (uma das marcas do capitalismo financeiro) tornou-se cada vez mais difundida, e não apenas pelos fluxos humanos vazando fronteiras, mas também pela formação de blocos políticos supranacionais como a União Europeia, que testemunham, segundo Stuart Hall (2003, p.36), a “erosão da soberania nacional”, em um mundo cujo centro cultural está “em toda parte e em lugar nenhum”. Isto não significa o esgotamento dos Estados-nação, mas sua subordinação, em vários aspectos, a operações globais mais amplas. A globalização cultural, diz Hall, é desterritorializante. “Suas compressões espaço-temporais, impulsionadas pelas novas tecnologias, afrouxam os laços entre a cultura e o lugar” (HALL, 2003, p.36).

As tecnologias de transporte e comunicações, efetivamente, geram experiências radicalmente novas. Em livros publicados na década de 1990, quando a internet engatinhava e não havia Skype (2003), Facebook (2004), You Tube (2005) nem WhatsApp (2009), James Clifford (1997) e Arjun Appadurai (1996) destacavam formas de conexão que, já na época, subvertiam as noções de distância. Clifford dava o exemplo de cidades que, separadas por milhares de quilômetros, viviam relações de fronteira, graças à circulação de pessoas, dinheiro, mercadoria e informação. Appadurai, por sua vez, mencionava os trabalhadores turcos que, de seus apartamentos em Berlim, assistiam a filmes rodados na Turquia, e os motoristas de táxi paquistaneses que, circulando pelas ruas de Chicago, escutavam sermões de mesquitas do Paquistão em cassetes enviados por amigos e parentes.

Possibilidades como essas – que se multiplicaram e sofisticaram nos últimos anos – atenuam a ruptura que, mesmo em movimentos voluntários, sempre ocorre em maior ou menor medida na experiência do deslocamento. Hoje, o que se vive está mais próximo de uma simultaneidade, um “estar dentro e fora ao mesmo tempo”, como

define Stuart Hall (2003, p.415). Além disso, graças aos meios de comunicação de massa – que fomentam, juntamente com os movimentos migratórios, o que Appadurai chama de “trabalho de imaginação” –, a subjetividade contemporânea já é permeada de referências a outros lugares, de forma que quem não saiu de seu país frequentemente pensa em fazê-lo, repensando os vínculos com o lugar de nascimento.

Esses fatores ajudam a compreender as diferenças entre os deslocamentos contemporâneos e outras formas de dispersão características de momentos anteriores, como as imigrações do início do século XX e o exílio político dos sul-americanos perseguidos por regimes autoritários entre as décadas de 1960 e 1980. Nos dois casos, por circunstâncias diversas, o apego a uma identidade nacional era flagrante: no primeiro, no esforço por se adaptar a um novo meio e integrar a nacionalidade do país de acolhida (em fazer parte, apesar da dor da ruptura, de uma grande comunidade na nova terra); no segundo, na resistência a experiências de hibridação e no desejo de manter intacta uma identidade atada ao país deixado. Embora seja impossível generalizar, o sujeito deslocado de hoje tende a ser menos rígido em suas negociações identitárias, pois antes mesmo de partir costuma se mostrar mais maleável.

Considerando as reflexões teóricas que, desde a década de 1980, colocaram em crise a ideia de nação e identidade nacional, Claudia Ferman (1997) aponta a insuficiência do termo “exílio”, pois se baseia, justamente, numa suposta estabilidade dessas duas categorias. O exilado, observa Ferman, é aquele cuja identidade não varia nos processos de traslado e que não se mobiliza no movimento transnacional de que participa. “A categoria de „exílio“ dá muito pouca conta da permanente instabilidade de nossas identidades”, resume (FERMAN, 1997, p.7, tradução nossa).

Um conjunto expressivo de escritores latino-americanos vive hoje o deslocamento despojado de conceitos monolíticos de identidade. O posicionamento híbrido, flagrante em tantas narrativas, é assumido com desenvoltura quando falam sobre a decisão de se estabelecer fora de seus países. No discurso que proferiu ao receber o prêmio Rómulo Gallegos de 1999 (ou seja, quatro anos antes de morrer), o chileno radicado em Barcelona Roberto Bolaño, que também morou vários anos no México, afirmou:

[...] a mí lo mismo me da que digan que soy chileno, aunque algunos colegas chilenos prefieran verme como mexicano, o que digan que soy mexicano, aunque algunos colegas mexicanos prefieren considerarme español, o, ya de plano, desaparecido en combate, e incluso lo mismo me da que me consideren español, aunque algunos colegas españoles pongan el grito en el cielo y a partir de ahora digan que soy venezolano, nacido en Caracas o Bogotá, cosa que tampoco me disgusta, más bien todo lo contrario. Lo cierto es que soy chileno y también soy muchas otras cosas (BOLAÑO, 1999, p.41).

Improváveis em outros tempos, declarações como essa se proliferaram nos últimos anos. O escritor barranquillero Julio Olaciregui, estabelecido em Paris há mais de duas décadas, define-se, por exemplo, como “pós-colombiano” (QUESADA GÓMEZ, 2011, p.34). O argentino Rodrigo Fresán, que vive em Barcelona em 1999, diz que sua pátria é sua biblioteca. O peruano Fernando Iwasaki, há 26 anos em Sevilha, afirma que, para ele, não existe literatura espanhola nem literatura hispano-americana, somente literatura em espanhol (CORRAL, 2004, p.28). Jorge Volpi – que, como

dissemos, viveu em vários países – observa o seguinte sobre os autores hispano-americanos nascidos depois de 1960: “Embora nenhum deles renegue abertamente sua pátria, trata-se agora de uma mera referência autobiográfica e não de uma denominação de origem” (VOLPI, 2009, p.168, tradução nossa).

Essas afirmações mostram que, para esses autores, mais que uma circunstância geográfica, o deslocamento é assumido como um lugar de enunciação – ou seja, um lugar ao mesmo tempo “verdadeiro e imaginado, concreto e desejado, histórico e ficcional”, como define Hugo Achugar (2006, p.19). O ensaísta entende o lugar como um posicionamento identitário, lembrando que o lugar de onde se fala (*ab situ*) nem mesmo precisa ter um caráter geográfico. Assim, o que esses escritores expressam é um desejo de distanciamento duplo – físico e discursivo – de sua nação de origem.

Esta declaração de desprendimento aparece em dois conhecidos manifestos de escritores hispano-americanos da década de 1990: o prefácio da antologia de contos *McOndo* (1996), organizada pelos chilenos Alberto Fuguet e Sergio Gómez, e o Manifesto Crack, apresentado no mesmo ano por cinco escritores mexicanos: Jorge Volpi, Eloy Urroz, Ricardo Chávez Castañeda, Pedro Ángel Palou e Ignacio Padilla¹. Nos dois documentos, os grupos buscam se diferenciar da literatura produzida pela geração do *boom* e rechaçam, sobretudo, os estereótipos perpetuados por pastiches do realismo mágico. Uma reivindicação dos signatários é, precisamente, a de ambientar suas narrativas em qualquer época histórica e em qualquer lugar do mundo, retomando uma defesa feita mais de 40 anos antes por Jorge Luis Borges em “El escritor argentino y la tradición”.

De fato, um panorama da produção literária dos últimos 20 anos mostra itinerários incomuns para a ficção latino-americana. Um exemplo é o volume de contos *Microbios* (2006), do argentino radicado em Paris Diego Vecchio, que escolhe lugares como Edmonton (Canadá) e a ilha de Fyn (Dinamarca) para histórias já por si singulares, que mesclam a temática médica com a literatura. Com exceção de uma trama passada na Patagônia, não há no livro de Vecchio nenhum elemento que o associe a uma paisagem argentina, o que não o impede de vincular-se a uma tradição argentina ligada ao fantástico e às misturas discursivas entre literatura e ciência (Borges, Quiroga, Lugones), assim como a certas formas de irrealidade na literatura (Macedonio Fernández, por exemplo). Ou seja, menos que rechaçar a nação, trata-se agora de redefinir o pertencimento a ela, dissolvendo paradigmas anteriores (como o do território) e afirmando outros laços. Neste sentido, também significativa é a antologia da narrativa argentina organizada em 2010 por Luis Gusmán. Alargando noções identitárias e extrapolando limitações temáticas e territoriais, Gusmán fez da diáspora o eixo estruturador de sua seleção, que reúne ingredientes que, em outros momentos, dificilmente entrariam em amostras do tipo. Basta citar a presença da nipo-americana Anna Kazumi Stahl, que nasceu e cresceu nos Estados Unidos e foi para Buenos Aires aos 25 anos para aprender o idioma em que hoje escreve, o castelhano.

Mas, apesar desses exemplos – que poderiam ser acrescidos de inúmeros outros –, a maioria dos escritores acaba escrevendo sobre os países que deixaram para trás,

¹ O manifesto foi lido pela primeira vez em agosto de 1996 no lançamento conjunto de romances dos cinco autores (CASTILLO PÉREZ, 2006).

seguindo uma tradição antiga que remonta pelo menos ao século XVII, quando o Inca Garcilaso de la Vega publicou seu clássico sobre a civilização incaica, *Los comentarios reales*, 45 anos depois de se mudar do Peru para a Espanha. A grande diferença, segundo Aníbal González (2012), é que hoje, pela primeira vez, os autores falam de seus países sem nenhuma inflexão nostálgica, elemento que até mesmo no *boom*, com todo o cosmopolitismo que o caracterizou, esteve presente em muitas narrativas, ainda que de forma “reflexiva”, conforme define o crítico.

Es cierto, como ha recordado Jorge Volpi, que a los autores del boom se les acusó inicialmente de ser cosmopolitas y desarraigados, pero no es menos cierto el hecho de que sin la gravitación de esa nostalgia reflexiva que tiende a desembocar en lo nacional no se entienden a plenitud ni Rayuela ni la mayoría de las demás obras maestras del Boom: ni los remordimientos mexicanos de Artemio Cruz en La muerte de Artemio Cruz, ni los recuerdos ardientes de La Habana nocturna de Tres tristes tigres, ni las añoranzas del Caribe colombiano en Cien años de soledad, ni el dolor y el placer de una adolescencia limeña en La ciudad y los perros. La memoria individual de cada uno de estos autores está marcada y enmarcada por la armazón colectiva de una memoria social a la cual estos autores tienden a entregarse, como si – a pesar de sus exilios involuntarios y expatriaciones voluntarias, o tal vez a causa de estos mismos – ellos sufrieran del temor infantil de la separación de la madre, que es también la „madre patria“ (GONZÁLEZ, 2012, p.88).

Note-se também que durante o *boom*, apesar das disparidades que o caracterizaram, a defesa de uma identidade latino-americana – impulsionada, em grande medida, por aglutinadores políticos como a Revolução Cubana (1959) – ocupou lugar de destaque na literatura da região. Exemplo dessa postura é o discurso de Gabriel García Márquez no recebimento do Prêmio Nobel, em 1982. Na ocasião, vestindo um típico traje caribenho, o escritor pediu que se respeitassem os caminhos trilhados pela América Latina em busca de uma identidade própria.

Pues si estas dificultades nos entorpecen a nosotros, que somos de su esencia, no es difícil entender que los talentos racionales de este lado del mundo, extasiados en la contemplación de su propia cultura, se hayan quedado sin un método válido para interpretarnos. Es comprensible que insistan en medirnos con la misma vara con que se miden a sí mismos, sin recordar que los estragos de la vida no son iguales para todos, y que la búsqueda de la identidad propia es tan ardua y sangrienta para nosotros como lo fue para ellos (GARCÍA MÁRQUEZ, 2010, p.26).

O uso da palavra “esencia”, que mostra uma concepção de identidade raramente adotada hoje, demarca ainda mais a distância das palavras de García Márquez em relação ao discurso habitualmente proferido pelos autores que começaram a publicar nas últimas três décadas. Nestes, como nota Catalina Quesada Gómez (2011, p.35), a busca de uma identidade coletiva tem sido cada vez mais substituída pelo esforço contrário de dismantelar a ideia de nação como comunidade coesa e homogênea.

Para Josefina Ludmer (2010), o tom antinacional da literatura latino-americana foi particularmente forte nos anos 1990, devendo-se à influência dos projetos neoliberais que se alastraram pela região, propondo a reformulação dos Estados mediante

programas de privatização e desnacionalização. Ludmer cita obras que, exacerbando o tom crítico, fazem uma verdadeira diatribe contra os países de seus autores. É o caso de *La virgen de los sicarios* (1994), do colombiano Fernando Vallejo, *Contra o Brasil* (1998), do brasileiro Diogo Mainardi, e *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* (1997), do salvadorenho Horacio Castellanos Moya. Todas, segundo Ludmer, convergem na acidez com que investem, numa atitude profanatória, contra a identidade nacional e cultural desses países. Compartilham também o lugar de enunciação dos narradores, personagens que vivem ou viviam fora e agora têm de suportar, penosamente, o retorno ou a breve estada em um ambiente que já não toleram.

Nossa voz antipatriótica está e não está territorialmente na nação: está fora-dentro, e não só porque vem de fora por um tempo. Está fisicamente e linguisticamente e provisoriamente dentro, mas está intelectualmente fora em relação ao território da nação. Separa o olho da língua: olha o país a partir do primeiro mundo e o diz em uma voz interior latino-americana. A posição fora-dentro (neste caso da nação) é uma posição central no presente e nas políticas territoriais. Implica ver as nações latino-americanas a partir do primeiro mundo (a partir de fora e de outro território nacional), e dizê-lo aqui mesmo, na língua de dentro. E assim se estabeleceu a política de desnacionalização dos anos 1990 na América Latina (LUDMER, 2010, p.163, tradução nossa).

Ludmer identifica nessas obras uma atitude performática que põe em cena um discurso exaltado que já impregnava a atmosfera privatista dos anos 1990, vociferando e amplificando as injúrias que se diziam em surdina. “A literatura é como um eco múltiplo, deformado e monstruoso de algo ouvido e escrito que se quer duplicar e que aparece como ficcional e real ao mesmo tempo [...]”, comenta a crítica argentina (LUDMER, 2010, p.161), qualificando de “cínico, autoritário e hierárquico” o tom antinacional dos anos 1990 (PELLER, 2009, tradução nossa).

Ao se deter, no entanto, no gesto de “profanação” ostentado pelos três livros, Ludmer cita um comentário de Giorgio Agamben que, se levado a um contexto mais amplo – ou seja, para além das hipérboles destas verrinas –, ilumina um aspecto fundamental da literatura que se insurge contra o imaginário nacional nos últimos anos.

Em “Elogio da profanação”, incluído no livro *Profanações* (2007), Agamben diz que a profanação, ao tornar profano o que é sagrado, restitui algo ao uso comum dos homens, retirando da esfera religiosa e sacra em que se achava limitado. De acordo com o filósofo, a religião subtrai do uso comum lugares, coisas, animais ou pessoas, deslocando-os para uma esfera à parte: toda separação contém um núcleo religioso e não há religião sem essa separação. Agamben distingue secularização de profanação. A secularização limita-se a deslocar algo de um lugar para outro, deixando intactas as forças (por exemplo, a secularização política dos conceitos teológicos). Já a profanação implica a neutralização do que se profana: depois de profanado, o que estava separado perde sua aura e é restituído ao uso comum. Trata-se de duas operações políticas: a primeira está ligada ao exercício do poder, enquanto a segunda desativa os dispositivos do poder e restitui ao uso comum o que havia sido confiscado. A criação de um novo uso, segundo Agamben, só é possível desativando o uso anterior, tornando-o inoperante.

Apropriando-nos da definição do filósofo, podemos entender a profanação de uma nação como, possivelmente, a tentativa de restituí-la ao uso comum – ou, em outras

palavras, refundá-la sob um paradigma democratizante. Essa compreensão vai ao encontro do esforço para se instaurar uma “memória democrática” que Hugo Achugar (2006, p.160) identifica na América Latina das últimas três décadas. De acordo com o autor, após um longo período de regimes autoritários, manipuladores, excludentes, há hoje na região a busca por uma memória e uma história inclusivas, em que caibam não apenas os presidentes, os generais, os latifundiários, mas todos os setores da sociedade.

Na avaliação de Achugar, longe da derrocada, os Estados-nação passam por uma redefinição, norteadas, entre outros fatores, pelo enfrentamento à concepção homogeneizante que prevalecia no século XIX. Hoje, segundo ele, predomina no âmbito acadêmico a ideia da nação como “uma espécie de cenário-processo onde múltiplos sujeitos sociais representam sua leitura” (ACHUGAR, 2006, p.156). Ou, na definição de Prasenjit Duara, um espaço em que diferentes projetos nacionais se enfrentam e negociam entre si (p.157). Achugar destaca o desafio que é pensar a categoria de nação “como lugar simbólico de um nós não uniforme, mas sim inclusivo e respeitoso da diversidade” (p.156).

Na literatura, este desafio tem sido enfrentado por diversos escritores que, ao representar a nação, exploram a multiplicidade amordaçada na ideia falaciosa de comunidade hegemônica. Um dos exemplos mais notáveis é o colombiano Juan Gabriel Vásquez (Bogotá, 1973), que, depois de três livros precoces praticamente alheios aos temas nacionais – *Persona* (1997), *Alina suplicante* (1999) e *Los amantes de todos los santos* (2001) –, publicou uma obra fortemente interessada no passado e no presente de seu país. Em seus três romances mais conhecidos – *Los informantes* (2004), *Historia secreta de Costaguana* (2007) e *El ruido de las cosas al caer* (2011) –, a Colômbia é um país convulso em que a violência e a intolerância afugentam seus habitantes. Longe de pautar a vida pública, a pluralidade é uma condição combatida: divergências são asfixiadas, dissidentes exilados. Harmonia e coesão existem apenas nas encenações do governo.

As três obras tratam de eventos traumáticos da história nacional. Em *Los informantes*, o tema central é a criação de listas negras e campos de concentração para imigrantes dos países do Eixo durante a Segunda Guerra Mundial. Na Colômbia, assim como no Brasil, a mudança de posicionamento do governo durante o conflito – com a decisão de apoiar os Aliados, liderados pelos Estados Unidos – deu início a um período de perseguição a japoneses, italianos e alemães. Acolhidos nas décadas anteriores, imigrantes dessas nacionalidades passaram a ser duramente hostilizados, e castigados com expropriação de bens e confinamento diante de qualquer suspeita, comprovada ou não, de que tivessem envolvimento ou afinidade ideológica com o nazismo. Famílias foram destruídas, patrimônios dilacerados e inúmeros suicídios foram cometidos por pessoas incluídas nas chamadas listas negras do Departamento de Estado Norte-Americano.

Longe de ser um mero pano de fundo, a Colômbia é um tema central do romance, condicionando o destino dos personagens e desempenhando um papel matricial nas infelicidades que se desenrolam na trama. A solidão de uns, o desengano de outros, as diferentes mortes e desventuras são, em maior ou menor medida, desdobramentos de práticas políticas hegemônicas e das inúmeras formas de violência encobertas pelo discurso nacional. Ao erguer-se contra o esquecimento coletivo, o personagem narrador, o jornalista Gabriel Santoro, não se limita a tirar do esquecimento o episódio das listas

negras; seu propósito também é apontar os mecanismos de silenciamento que continuam a operar no presente, anulando divergências e dificultando possibilidades de mudança.

Dos anos 1930 aos 1990, a Colômbia do livro é um país intolerante, violento, imprevisível. E é também, entre os vários traidores do romance, certamente o principal, por descumprir suas promessas e se voltar contra os que lhe juraram lealdade – ou, ao menos, confiaram em suas possibilidades. A perseguição sofrida pelos alemães – que, nos anos anteriores, haviam sido bem recebidos pelo governo – mostra, de cara, que não se trata de um país confiável. “Los colombianos son unos tramposos”, (VÁSQUEZ, 2004, p.35), comentavam os imigrantes antes mesmo de a ruptura com o Eixo mudá-los radicalmente a sorte.

Com seus múltiplos infortúnios, os personagens expõem “los modos que la vida en Colombia tiene para arruinar a la gente” (p.70). Não por acaso os símbolos nacionais se projetam como uma sombra sobre os momentos mais difíceis da vida do protagonista, como a internação e a morte do pai. No hospital, Gabriel nota que o seguro de vida é “una bandera patria de colores desteñidos” (p.21) e o hematoma do pai tem as formas de uma província do norte (idem). Mais adiante, quando se inteira do acidente que sacramentou sua orfandade, Gabriel usa uma camisa com os dizeres *Colombia nuestra* (p.98). Embora sem o escárnio do romance seguinte, *Historia secreta de Costaguana*, Vásquez não se furta a referências jocosas, como o fato de o fundador de Bogotá, Gonzalo Jiménez de Quesada, ter sua estátua permanentemente coberta de cocô de pombos (p.25).

As críticas mais virulentas vão para Bogotá. Perigosa e caótica, é descrita como “ciudad de mierda” por Angelina e Gabriel (p.239, p.243, p.245), lugar “demente” por Sara (p.250), e desperta o ódio irremediável de Enrique, que se muda às pressas depois da morte do pai (p.297). Seus habitantes, segundo o narrador, cultivam a morbidez, a fofoca, a mesquinha. Assistem com indiferença a um desfile diário de tragédias. Posam de moralistas. Deleitam-se com a ruína alheia.

Essas observações são particularmente ácidas no episódio da entrevista dada por Angelina. Neste momento, ao descrever o sensacionalismo do programa, o gentílico “bogotano” torna-se um adjetivo pejorativo, usado repetidas vezes. “Uno de esos programas de interés rigurosamente local, de periodismo intenso y nocturno y sobre todo *bogotano*, que hoy son tan comunes, pero que en ese año de 1992 eran todavía novedad para los ciudadanos de esa capital ilustre”, comenta (p.193), referindo-se ainda à “emoción *bogotana*” (p.194) e à “audiencia *bogotana*” excitada pelo passatempo de dessacralizar “figuras más o menos sacras” (p.194, grifos nossos).

A associação de nacionalismo e respeitabilidade – estudada, entre outros, por George Mosse (apud PRADO, 1999, p.46) – tem inúmeros exemplos no romance. As reações à entrevista de Angelina – com cartas furiosas endereçadas a Gabriel pai, mesmo este estando morto – realçam a obsessão coletiva pela imagem de moralidade.

Los colombianos de bien, los colombianos solidarios, los colombianos rectos e indignados, los colombianos católicos para quienes una traición es todas las traiciones: todos repudiaron cuando hubo que repudiar, como buenos soldados de la moral colectiva (p.254).

Não é fortuito que a caricatural homenagem a Gabriel pai vincule patriotismo e santidade, ao referir-se ao “incienso de la santa inspiración patriótica” (p.102). No

discurso nacionalista, o patriotismo é tido como virtude, um requisito de integridade. E o poder é o píncaro dos patriotas, o lugar destinado aos que se superam no amor à pátria. Por isso, ao nomear seus escolhidos – os condecorados, os premiados, os reverenciados por diferentes motivos –, a linguagem oficial é tão farta de alusões a esse respeito. No palavroso texto da prefeitura, Gabriel pai é descrito como um “prócer” (p.101), um exemplo de “patriotismo puro y noble” (p.102), ao mesmo tempo que tem exaltadas as qualidades morais e a devoção religiosa. A vacuidade desse discurso contribui para deitar por terra qualquer argumentação em favor de uma identidade essencialmente colombiana, já que os atributos tidos como modelo nada mais são que uma compilação exasperante de clichês. A mesma falta de substância se nota nas cartas com as quais Margarita, a esposa de Konrad, tenta retirar o marido da lista negra do Departamento de Estado Norte-Americano. Para provar a lealdade de Konrad à Colômbia, Margarita cita o fiel cumprimento de hábitos que entendemos como o guia básico do colombiano de bem. São eles: a ida semanal à missa (p.160), o uso do espanhol em casa e – fundamental no caso de um imigrante – a adaptação aos costumes da pátria, em vez de impor os seus (p.160).

Note-se, no simplório rol, a presença obrigatória da língua e da religião, pilares do conservadorismo que, após um longo período do século XIX integrando um tripé da política nacional (a autoridade da língua, o hispanismo e a igreja católica), continuam presentes no imaginário social colombiano. As imbricações entre língua e poder, como notamos, constituem uma das preocupações centrais do romance. E as críticas à igreja não são parcimoniosas. Além da cena com Josefina – em que a hipocrisia dos fieis é desnudada: a hostilidade das mulheres, a concupiscência furtiva de um marido –, o universo religioso é tratado com sarcasmo em outro momento, quando um padre leviano apura às pressas, com um bloquinho de repórter, informações sobre o defunto que, sem jamais ter visto, enaltecerá.

Já em *Historia secreta de Costaguana* (2007), considerado por Carlos Fuentes (2011) um dos romances canônicos da literatura hispano-americana do começo do século XXI, a construção do Canal do Panamá aparece rodeada de tragédias, escândalos financeiros e mentiras oficiais. Entre os casos relatados pelo livro, está a morte de quase 10 mil trabalhadores chineses durante as obras da ferrovia. Devido à falta de cemitério nas pantanosas terras da região, os corpos foram vendidos a preço de banana para universidades e hospitais de todo o mundo – muitos deles proibidos, especialmente na América Latina, de utilizar cadáveres para práticas científicas. A participação do governo Roosevelt na revolução que resultou na independência do Panamá, até então uma província colombiana, é um dos pontos fortes do livro, que mostra também, nas incontáveis fricções entre conservadores e liberais, a impossibilidade de se conceber uma comunidade harmônica mesmo nos primórdios do Estado-nação. Como analisou Fernán González (2006), na Colômbia do século XIX, pertencer à nação não significava aderir a um todo coeso e homogêneo, mas apoiar um dos partidos dominantes e rechaçar, sanguinariamente, o partido adversário.

Radicado em Londres e dizendo-se arruinado pela história colombiana – que destruiu sua família na Guerra dos Mil Dias –, o personagem narrador, José Altamirano, refere-se à Colômbia em tom jocoso, zombado da história, da sociedade e dos supostos atributos pátrios. Entre os alvos de suas críticas, está a própria reverência à nação e seus símbolos mais caros. Ao mencionar, por exemplo, as constantes mudanças de nome do

país – República da Colômbia, Nova Granada, Estados Unidos da Colômbia –, propõe uma alcunha informal, “Esa Mierda de Sitio” (VÁSQUEZ, 2007, p.16), também aplicável à igualmente volúvel Bogotá. Nas vezes em que comenta a história colombiana, destaca sua “trama tragicômica”, criação de “dramaturgos mediocres”, “escenógrafos chapuceros”, “empresarios inescrupulosos” (p.37). Da mesma forma, personagens históricos são tratados com deboche. Simón Bolívar e sua amante, Manuela Sáenz, “gozan de múltiples Libertinajes en el lecho presidencial” (p.44); o general José María Melo dá um golpe de Estado entre os excessos de uma noite de esbórnia (p.36); o presidente Rafael Núñez (autor do execrável hino) enfia-se na cama e vomita heptassílabos; Miguel Antonio Caro, seu sucessor, faz “con una mano [...] traducciones homéricas y con la otra, leyes draconianas” (p.197).

Finalmente, em *El ruido de las cosas al caer*, vencedor do Prêmio Alfaguara de 2011, Vásquez recria o sentimento de medo experimentado por sua geração durante os anos 1980 e 1990 em Bogotá. Uma geração nascida quando o tráfico internacional de drogas dava os primeiros passos na Colômbia, no início dos anos 1970, e que cresceu encurralada pelo agigantamento dos cartéis, os sequestros em série, os assassinatos, os atentados a bomba e todos os outros crimes cometidos por Pablo Escobar, o mesmo que, em seus tempos de glória, despertou a fantasia das crianças com o prodigioso zoológico montado em sua fazenda perto de Medellín. Esta geração é representada no livro por dois personagens que têm a vida devastada depois que um ex-presidiário que trabalhara como piloto de traficantes é assassinado em uma rua movimentada da capital colombiana. O primeiro é o narrador do romance, que no momento do ataque caminhava ao lado da vítima, seu parceiro de sinuca, e é atingido por uma bala que o deixa com sequelas pelos anos seguintes. O segundo é a filha do piloto, que passara 20 anos acreditando que o pai, em vez de preso, havia morrido num acidente aéreo, conforme a versão contada por sua mãe. Unidos pelo medo e pela perda, os dois enveredam pelo passado em busca das explicações que a dor reclama e que o presente se nega a oferecer. Sua principal descoberta – assim como a dos protagonistas dos romances anteriores – é a dimensão histórica da violência, a inter-relação de suas vicissitudes com as grandes decisões políticas. Embora não faça, como frisou Jorge Volpi (2011), um estudo sociológico do narcotráfico, Vásquez oferece uma narrativa mais complexa a um fenômeno geralmente simplificado pelos meios de comunicação e interpretado, no mais das vezes, pela ótica hegemônica dos Estados Unidos. Oferece também um contraponto à narrativa espetacular e simplificadora dos meios de comunicação de massa. Não por acaso, o relato do personagem narrador, Antonio Yammara, nasce em meio ao circo montado pela imprensa em torno da fuga dos hipopótamos de Pablo Escobar. Tampouco é casual que Maya Laverde – filha do piloto assassinado – comece sua investigação depois de saber da morte do pai em uma matéria mórbida no jornal que mais deplorava.

Aliás, chama atenção que, nos três romances, ao investigarem a vida de seus pais, os protagonistas se deparem com uma trajetória de decadência, de homens que saíram de uma posição confortável, ou no mínimo promissora, e se transformaram em párias. Ao centrar neles suas averiguações, os personagens narradores analisam os mecanismos de exclusão da sociedade colombiana, na qual o pertencimento é sempre provisório e mantido a um alto preço.

Este posicionamento crítico confirma a ideia do deslocamento como um lugar de

enunciação – ou seja, um ponto a partir do qual olhar a Colômbia, escrever sobre o país e ser visto pelos leitores. Trata-se de um distanciamento geográfico e também discursivo, já assumido nas primeiras obras de Vásquez. Nos três romances citados, o deslocamento se mostra como uma perspectiva favorável para identificar os problemas do país. Esta defesa é evidenciada pela centralidade dos personagens deslocados. São eles que, olhando de fora (ou parcialmente inseridos), apontam o que ninguém mais vê: um país se consumindo, destruindo-se a si próprio com a complacência da população. São eles também que, com suas múltiplas perdas, expõem a vulnerabilidade e a ausência dos vínculos solidários que se esperam em uma comunidade efetiva.

O deslocamento também é tomado como instrumento de concreção de uma poética, segundo a qual a literatura é um meio de fazer perguntas e não apresentar certezas. Em vez de partir do conhecido, o romance deve se lançar por zonas escuras, guiado pelo desejo de compreensão. Esta concepção da literatura é consubstanciada na estrutura investigativa das obras, nas quais os protagonistas empreendem buscas que jamais se esgotam, como matrioskas se renovando em dúvidas e interrogações. Estende-se também à postura crítica e inquisitiva não apenas dos personagens deslocados, mas também de narradores, que questionam o que os demais naturalizaram, sugerindo formas de integração opostas à adesão automática do patriotismo.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. In: _____. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p.58-71.

BOLAÑO, Roberto. Discurso de Caracas (Venezuela). Proferido na cerimônia de entrega do prêmio Rómulo Gallegos de Romance. *Letras Libres*, Cidade do México, n.10, out. 1999, p.40-43. Disponível em <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/discurso-de-caracas-venezuela>. Acesso em 12 nov. 2015.

BORGES, Jorge Luis. El escritor argentino y la tradición. In: *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, p.267-274.

FERMAN, Claudia. Nuevas localidades para la producción cultural: diáspora, identidad y escritura. Comunicação realizada no congresso LASA 97, da Latin American Studies Association, em Guadalajara (México), 17 a 19 de abril de 1997.

FOMBONA, Jacinto. *La Europa necesaria. Textos de viaje de la época modernista*. Rosário: Beatriz Viterbo, 2005.

FUENTES, Carlos. *La gran novela latinoamericana*. Madri: Alfaguara, 2011.

FUGUET, Alberto (org.); GÓMEZ, Sergio (org.). *McOndo*. Mondadori: Barcelona, 1996.

- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Yo no vengo a decir un discurso*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.
- GONZÁLEZ, Aníbal. Adiós a la nostalgia: la narrativa hispanoamericana después de la nación. *Revista de Estudios Hispánicos*, Saint Louis, vol. 46, n 1, 2012, p. 83-97.
- GONZÁLEZ, Fernán E.. Partidos, guerras e Iglesia en la construcción del Estado-nación en Colombia (1830-1900). Medellín: La Carreta, 2006.
- GUSMÁN, Luis (org.). *Os outros: narrativa argentina contemporânea*. São Paulo, Iluminuras, 2010.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik; trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- IWASAKI, Fernando. *Mi poncho es un kimono flamenco*. Lima: Sarita Cartonera, 2005.
- LEAL VILLAMIZAR, Lina María. Colombia frente al antisemitismo y la inmigración de judíos polacos y alemanes 1933-1948. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Ciências Humanas da Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2011. Disponível em <http://www.bdigital.unal.edu.co/4016/1/468457.2011.pdf>. Acesso em 20 nov. 2015.
- LÓPEZ DE LA ROCHE, Fabio. Cultura política de las clases dirigentes en Colombia: permanencias y rupturas. In: ____ (org.). *Ensayos sobre cultura política colombiana*. Bogotá: CINEP, 1990, p.99-204.
- LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- MERCADO, TUNUNA. *Em estado de memória*. Trad. Idelber Avelar. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- PELLER, Diego. Josefina Ludmer. Los tonos antinacionales del presente. *Otra parte – Revista de letras y artes*, n.18, primavera de 2009. Disponível em <http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-18-primavera-2009/josefina-ludmer-los-tonos-antinacionales-del-presente>. Acesso em 12 nov. 2015.
- PRADO, Maria Ligia Coelho. *América Latina no século XIX: tramas, telas e textos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- QUESADA GÓMEZ, Catalina. Una letteratura postnazionale. In: *Nuova Prosa*, 56-57 (2011), p. 33-50.
- SANTOS, Lidia. Ni nacional ni cosmopolita: la literatura hispanoamericana

contemporânea. *Cuadernos de literatura*, vol 17, n.33, jan./jun de 2013.

TRIGO, Abril. *Memorias migrantes. Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*. Rosário: Beatriz Viterbo, 2003.

VÁSQUEZ, Juan Gabriel. *Persona*. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio, 1997.

_____. *Alina suplicante*. Bogotá: Editorial Norma, 1999.

_____. *Los amantes de todos los santos*. Madri: Alfaguara, 2008.

_____. *Los informantes*. Madri: Alfaguara, 2004.

_____. *Historia secreta de Costaguana*. Madri: Alfaguara, 2007.

_____. *El ruido de las cosas al caer*. Madri: Alfaguara, 2011.

_____. *El arte de la distorsión*. Madri: Alfaguara, 2009.

_____. *Las reputaciones*. Bogotá: Alfaguara, 2013.

VECCHIO, Diego. *Micróbios*. Trad. Paloma Vidal. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VOLPI, Jorge. América Latina, holograma. In _____.: *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. Buenos Aires: Debate, 2009.

_____. “Iluminar la caída”. *Portal Terra* (México). 19 jun. 2011. Disponível em <http://noticias.terra.com.mx/mexico/politica/jorge-volpi-iluminar-la-caida,af693155603df310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>. Acesso em 18 maio. 2015.

YUSHIMITO, Carlos. *Las islas*. Lima: [sic] libros, 2006.

Diogo de Hollanda Cavalcanti é doutor em Letras Neolatinas pela UFRJ, autor da tese “Deslocamento e memória na trilogia colombiana de Juan Gabriel Vásquez”. Participa como convidado do GT/Anpoll “Relações Literárias Interamericanas” e do grupo de pesquisa “Estudos literários interamericanos e transatlânticos”, inscrito no diretório do CNPq. Organizou a reedição dos clássicos *O cemitério dos vivos*, de Lima Barreto, e *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, de Joaquim Manoel de Macedo (Planeta/Biblioteca Nacional, 2009), e traduziu diversos livros do espanhol, entre os quais o romance *La cola de la serpiente*, de Leonardo Padura (Benvirá, 2015).

E-mail: diogodehollanda@yahoo.com.br

REPRESENTAÇÃO DA INFÂNCIA DE EVA PERÓN

CLÍMACO, Adriana Ortega. (UFRJ, IFSP)

Introdução

A ideia da infância e o tratamento dispensado às crianças passaram por transformações ao longo do tempo. Em linhas gerais, a infância tornou-se alvo de mais atenção no século XX, como relata Ariès (1986). O afeto dos adultos de uma família por suas crianças construiu-se socialmente ao longo dos anos. Se antes o indivíduo não era considerado até que se tornasse adulto, hoje a criança ocupa papel central em muitas famílias, com os pais vivendo e trabalhando para garantir-lhes bem-estar presente e futuro.

Nos estudos literários, o tema da infância passou a receber um olhar mais detido nas últimas décadas, acompanhando a transformação social mencionada anteriormente. Portanto, a reflexão que se propõe no presente trabalho é pertinente, pois se dedica a discutir a representação da infância de uma personagem histórica, María Eva Duarte de Perón (1919-1952), esposa de Juan Domingo Perón (18958-1974), que presidiu a Argentina de 1946 a 1955, e depois, de 1973 a 1974, sendo um dos mais populares presidentes argentinos graças ao seu programa de governo que buscou atender reivindicações dos trabalhadores, e também um dos mais polêmicos, segundo alguns, devido ao seu personalismo. Seu envolvimento na vida política argentina deu nome a um movimento, o peronismo, e o partido que organizou, Partido Justicialista, ainda hoje é muito forte no país, embora com várias e distintas correntes de pensamento.

Eva Perón, ou Evita, como a chamavam seus *descamisados*, seus *grasitas*,¹ tornou-se uma figura emblemática do peronismo. Seu programa de distribuição de donativos aos carentes como forma de justiça social e não de caridade, distinguiu-a em relação a outras formas de tratar o problema social da má distribuição de renda, embora sem chegar a solucioná-lo, já que, para tal, demandaria outros esforços de grande parcela da sociedade argentina.

Há extensa produção sobre Eva Perón, de variadas formas e matizes. Este trabalho atém-se ao romance *Santa Evita* (1995), de Tomás Eloy Martínez, à biografia *Eva Perón: la biografía* (2002), de Alicia Dujovne Ortiz, e à autobiografia de Evita, *La razón de mi vida* (1951). Afirma-se, correntemente, que tal autobiografia não teria sido escrita por Eva Perón e sim por um jornalista a partir de entrevistas. Em todo caso, importa aqui observar a construção de si mesma efetuada por Evita, visto que o material foi editado e publicado com seu aval, tendo ela assumido sua autoria e a responsabilidade pelo ali exposto, concordando, portanto, com a visão de si elaborada no livro.

Este trabalho divide-se em duas partes: a primeira trata da representação da infância de Eva Perón na literatura, como elemento constituinte da construção do mito de Evita; já a segunda discute o relato autobiográfico de Eva Perón, vinculando a

¹ Segundo o *Diccionario del habla de los argentinos* (2008), o adjetivo coloquial depreciativo *grasa* refere-se ao que expressa ou manifesta vulgaridade. O que se conclui, portanto, é que ao empregá-lo no diminutivo, Evita estabelecia uma relação de carinho com os trabalhadores pobres, considerados vulgares pelas classes alta e média.

construção de si ao projeto peronista de governo. Cabe ressaltar que as observações aqui realizadas não pretendem esgotar o assunto.

1. Representação da infância de Eva Perón na literatura: reelaboração do mito de Evita

Como exemplo da representação da infância de Eva Perón na literatura, toma-se o romance *Santa Evita* (1995) e *Eva Perón: la biografía* (2002), de Alicia Dujovne Ortiz.

Em *Santa Evita*, vários gêneros são mesclados para compor a narrativa do mito de Evita. São esmiuçados eventos e circunstâncias de sua biografia, com especial destaque para o sequestro e a ocultação de seu cadáver embalsamado, discutindo-se, metaficcionalmente, a elaboração do romance e do próprio mito de Evita.

Dentre os eventos biográficos narrados, estão aqueles relacionados à infância de Eva Perón: suas origens, vida em família, dificuldades pelas quais passou e como as venceu. Tais eventos são reconstituídos, principalmente, como memórias de sua mãe, Juana Ibarguren.

Sobre as origens de Eva Perón, o narrador em *Santa Evita*, homônimo do autor, Tomás Eloy Martínez, destaca que veio de “baixo”: pobre, filha natural e atriz medíocre que, ao começar a atuar, era “una joven de facciones tristonas y busto escuálido” (MARTÍNEZ, 1995, p. 82). Entretanto, rapidamente, após conhecer Perón, transformou-se e, algum tempo depois, já era uma mulher forte que “tenía la mirada llena de cicatrices y hablaba con voz imperativa” (MARTÍNEZ, 1995, p. 84).

Observa-se na narrativa a construção de sua origem como determinante em sua trajetória e atuação, visto que:

[...] Pensava em solucionar os problemas mais elementares da classe baixa (trabalho, casa, saúde) talvez porque ela mesma não teve estas coisas. Pensava na justiça social, porque talvez ela própria tenha sido humilhada pelas senhoras das entidades de caridade. Presenteava as crianças com brinquedos, porque quiçá ela mesma não os teve na infância. Queria desesperadamente ser atriz, porque não tinha voz. Tratava o povo como provavelmente gostaria que a tivessem tratado. Sua origem a define; se não fosse pobre e ilegítima, provavelmente não conheceria tão bem os *grasitas*. (CLÍMACO, 2014, p. 77).

A partir dos registros feitos pelo Coronel Moori Koenig, um dos personagens centrais em *Santa Evita*, responsável pela operação de sequestro do cadáver de Evita, o romance relata a confusão quanto aos dados referentes ao nascimento de Eva Perón. Esta teria nascido em 7 de maio de 1919, em Los Toldos, e recebido o nome de María Eva Ibarguren. No entanto, na certidão de casamento com Perón é nomeada como María Eva Duarte, nascida em Junín, em 7 de maio de 1922.

Questionam-se no romance os motivos que a teriam levado a efetuar essas alterações em seu registro de nascimento, e se conclui que teriam sido efetuadas porque Eva e Perón agiam como romancistas e atores que elaboravam e encenavam representações de si mesmos:

El casamento no es falso pero casi todo lo que dice el acta sí lo es, de principio a fin. En el momento más solemne e histórico de sus vidas, los contrayentes – así se decía entonces – decidieron burlarse olímpicamente de la historia. Perón mintió el lugar de la ceremonia y el estado civil; Evita mintió la edad, el domicilio, la ciudad donde había nacido. Eran imposturas

evidentes, pero pasaron veinte años antes de que alguien las denunciara. En 1974, sin embargo, el biógrafo Enrique Pavón Pereyra las declaró verdaderas en su obra *Perón, el hombre del destino*. Otros historiadores se conforman con transcribir el acta y no discuten su falsía. A ninguno se le ocurrió, sin embargo, preguntarse por qué Perón y Evita mentían. No necesitaban hacerlo. ¿Evita se añadió tres años para que el novio no le doblara la edad? ¿Perón se fingió soltero por pudor de ser viudo? ¿Evita imaginó que había nacido en Junín porque era hija ilegítima en Los Toldos? Esos detalles nimios ya no les inquietaban. Mintieron porque habían dejado de discernir entre mentira y verdad, y porque ambos, actores consumados, empezaban a representarse a sí mismos en otros papeles. Mintieron porque habían decidido que la realidad sería, desde entonces, lo que ellos quisieran. Actuaron como actúan los novelistas. (MARTÍNEZ, 1995, p. 143).

Segundo o historiador Felipe Pigna (2012, p. 16), a certidão de nascimento que originou a de casamento era falsa e a original, que constava no Registro Civil de General Viamonte, havia sido destruída. Com a adulteração pretendia-se reparar sua condição de filha natural. Seu pai, Juan Duarte, não era casado com sua mãe, Juana Ibarguren e, embora tenha registrado os outros quatro filhos que teve com ela, não quis reconhecer a última, María Eva, por isso esta recebeu apenas o nome da mãe. Além do nome Duarte, a data de nascimento foi alterada para que se pudesse afirmar que seus pais haviam sido casados, já que, em 1922, Duarte havia se tornado viúvo.

Não ter o reconhecimento do pai marcaria profundamente *Cholita*, como era carinhosamente chamada Eva em sua família (PIGNA, 2012, p. 15). Como filha natural, María Eva Ibarguren sofria discriminação. Na reconstrução de suas origens, portanto, Eva Perón tem sua certidão de nascimento alterada, resolvendo, ainda que fictícia e ilusoriamente, a questão de sua paternidade.

Em *Santa Evita*, a narração dos primeiros anos de Eva Perón dá-se a partir do relato memorialístico de sua mãe, Juana Ibarguren. Segundo o narrador do romance, as memórias de Juana, compiladas pelo Coronel Moori Koenig, são relatadas em meio à angústia de não saber onde está seu corpo. Embora tenha peregrinado em busca de informações, como tantas outras mães durante a ditadura que viria anos depois, Juana falece antes que o cadáver de Evita retorne à Argentina.

Juana Ibarguren conta como as visitas do pai, Juan Duarte, foram escasseando, sua indiferença e recusa em reconhecer Eva como filha: “A Evita la veía tan poco que si la hubiera cruzado en medio del campo no la habría reconocido” (MARTÍNEZ, 1995, p. 367). Este fato é também mencionado no romance através das anotações das investigações realizadas pelo Coronel Moori Koenig:

Todos, salvo la última, fueron reconocidos por el padre. Cuatro meses después del nacimiento de Eva María, Juan Duarte se marchó de Los Toldos para siempre. Visitó una o dos veces a los bastardos, pero con impaciencia, distraído, ansioso por desaparecer de su pasado. (MARTÍNEZ, 1995, p. 136).

Além do rareamento das visitas paternas, Juana lembra um acidente sofrido por Evita quando tinha apenas quatro anos de idade. Esse acidente poderia tê-la desfigurado completamente: o azeite fervente cai sobre seu rosto quando mexe numa frigideira no fogão. Durante a cicatrização, seu rosto ficou coberto de crostas que tentava arrancar, mas sua mãe, para impedi-la, amarrou suas mãos. Quando as crostas caíram, Evita não tinha cicatrizes:

En vez de la cicatrices le asomó esa piel fina, traslúcida, de alabastro, de la que tantos hombres se iban a enamorar más tarde. No le quedó una estría ni una mancha. Pero ningún milagro es impune. Evita debió pagar su salvación con otros insultos de la vida, otros engaños, otras desdichas. (MARTÍNEZ, 1995, p. 369).

Observa-se, nesse fragmento, a atribuição da beleza de seu rosto adulto a um evento doloroso e traumático. O acaso ou a tenacidade de sua mãe ao impedi-la de tocar o rosto enquanto cicatrizava fez com que sua aparência ficasse ainda melhor. A menção aos homens que atraiu revela esse movimento de narrar o passado sempre a partir do presente, ou tendo em conta o presente, como se buscasse, ao rememorar o passado, uma explicação para o presente. Da mesma forma, a concepção de que as penas que sofreu, as dificuldades pelas quais passou, ocorreram em consequência de haver recebido a dádiva da beleza. Somente é possível fazer tais conjecturas observando o presente. O que permite à mãe de Evita fazer esse tipo de relação é que esta é feita com a segurança da totalidade da vida. Evita está morta, e morreu jovem, pouco tempo depois de haver alcançado tanta influência na condução do país, tendo passado por dores e sofrimento. Isso possibilita à sua mãe tentar encontrar uma explicação ou algo que indicasse seu destino. É comum que isso aconteça com figuras públicas que se destacaram positiva ou negativamente: busca-se em suas origens algum indício de seu destino.

Sobre a morte de Juan Duarte, Juana recorda que os outros filhos sentiram o falecimento do pai, mas Evita não, “Ella jugaba, indiferente” (MARTÍNEZ, 1995, p. 370). Contrariando a família de Juan e a expectativa social de ocultação da concubina, Juana comparece ao velório, para que os filhos pudessem se despedir do pai:

Evita no alcanzaba a ver el cuerpo y tuve que levantarla en brazos. Cuando la acerqué al ataúd, advertí que tenía los labios apretados y la mirada desierta. “Tu papá”, le dije. Ella se volvió hacia mí y me abrazó sin expresión, sólo porque debía abrazar a alguien y no quería tocar aquellos despojos de un desconocido. (MARTÍNEZ, 1995, p. 374).

A indiferença da pequena Eva é facilmente explicável pelo fato de Juan Duarte ser praticamente um estranho a ela, com quem pouco teve contato.

A figura de infância que se explora no romance é a da criança bastarda. Sua origem ilegítima associada à pobreza em que viveu, na infância e até tornar-se atriz de sucesso, funcionam como modeladores de seu caráter e de sua atuação política. A narrativa de tais eventos, portanto, visaria a apresentar o quanto Evita era excepcional.

Não há memória autobiográfica de Evita no romance. A única menção que a própria faz é do momento em que abandona a infância. Em uma conversa com sua mãe, relê uma carta que enviou a Perón desde Madrid, quando ali estava em viagem oficial: “Salí de Junín cuando tenía trece años, y a esa edad, ¿qué puede hacer de horrible una pobre muchacha?” (MARTÍNEZ, 1995, p. 44). Evita temia que, estando distante, Perón acreditasse em boatos. Verifica-se nessa carta a preocupação em fazer as datas conferirem: diz que saiu aos treze anos (em 1935), logo, de acordo com a certidão de nascimento forjada. Isto demonstra a construção da personagem como consciente da elaboração de sua própria imagem e do quanto esta carta, naquele momento privada, poderia tornar-se pública.

Em *Eva Perón: la biografía* (2002), o capítulo inicial é inteiramente dedicado à infância de Evita. O título do capítulo é *Ilegítima*, revelando que esta é a principal

marca de sua infância. Como pretende constituir-se como texto de gênero biográfico, embora possua vários elementos ficcionais como, por exemplo, o narrador onisciente e a revelação de pensamentos, essa obra preocupa-se em detalhar mais os eventos, se comparada à *Santa Evita*, que os embaralha.

Evita é descrita como criança pobre que, embora vestida com uniforme idêntico aos das crianças mais abastadas, delas se diferenciava pelas alpargatas e que sofria discriminação por serem ilegítimos: “Vos no sos Duarte, sos Iburguren”, escreveram um dia no quadro negro para que sua irmã, Erminda, visse “las palabras que le daban más miedo en el mundo” (DUJOVNE ORTIZ, 2002, p. 16).

Apresenta-se na biografia, igualmente, a ideia de que as ações de Evita adulta são respostas a sua infância: somente como criança abandonada poderia reconhecer outros e ver as marcas de sofrimento nos corpos dos seus *descamisados*: “¿Cómo no haberlas visto si su próprio cuerpo infantil estaba marcado a fuego por esos mismos signos, facilmente reconocibles? (DUJOVNE ORTIZ, 2002, p. 18).

Juana, sua mãe, após ser abandonada por Juan Duarte, teve de sustentar seus filhos costurando numa máquina *Singer*: “Pasaba tantas horas sentada ante su máquina que le explotaron las venas de las piernas.” (DUJOVNE ORTIZ, 2002, p. 24). Mais tarde, a Fundação Eva Perón faria da máquina de costura um símbolo de emancipação econômica feminina.

Um episódio marcante na narrativa é o desejo da menina Eva de ter uma boneca. Sua mãe tenta comprá-la, mas custa caro. Encontra uma boneca com a perna quebrada, com o preço mais acessível devido ao defeito, e a compra. Na Noite de Reis, a dá para Evita e revela imaginação ao dizer que havia caído do camelo e, por isso, quebrou a perna: “Al oír estas palabras Evita estrechó con fuerza a la muñeca rota, a la que algo le faltaba...” (DUJOVNE ORTIZ, 2002, p. 29).

Dujovne Ortiz cita Juan José Sebrelli para explicar a dupla pertença de Evita (p. 29) que descendia de estancieiros, por um lado, e de despossuídos, por outro, capaz, portanto, de transitar, no futuro, entre as duas esferas.

Sobre seu temperamento difícil, também há menção: Evita era tida, desde criança, como doce e, ao mesmo tempo, mandona (DUJOVNE ORTIZ, 2002, p. 45). O relato também se faz a partir do conhecimento do presente, obviamente, porque é a vida extraordinária que faz jus a ser biografada:

Tierna y autoritaria, con sus ojos soñadores y penetrantes y sus gestos bruscos y serenos, ¿cuántas letanías de términos opuestos no iría a desencadenar más adelante? Santa y prostituta, “aventura y militante”, hada y mártir, el “mito blanco” y el “mito negro” ((DUJOVNE ORTIZ, 2002, p. 40).

Seu inconformismo com sua condição é ressaltado. Isso só é possível apontar porque sua condição social mudou na fase adulta. É o presente marcando o modo de narrar o passado.

Destaca-se, também, seu talento para a declamação, e, uma vez mais, a narrativa relaciona circunstâncias passadas à atuação política futura:

En el colegio Evita solía ser la peor alumna en matemática y la mejor en declamación. Y seguía esperando los días de lluvia (...) porque esos días raleaban los alumnos y su maestra, Palmira Repetto, la dejaba ir de clase en clase recitando poesías. (Evita ni de adulta pudo decir “poema”. Decía “poesías” o “versos”. Y la gente culta se burlaba, porque ella no poseía las

claves del lenguaje capaces de ubicarla entre los elegidos.) (DUJOVNE ORTIZ, 2002, p. 41).

A autora destaca que embora Eva tivesse “dicção atroz” (DUJOVNE ORTIZ, 2002, p. 42), sua vontade de declamar era grande, e vê nisto a origem de uma ação política posterior:

El lenguaje y la tierra (no la huerta, la estancia) son bienes de nacimiento. Al acceder a la gloria Evita, que había carecido de ambos, pensó en las otras desposeídas y ordenó que se dictasen cursos de elocuencia a sus “muchachas peronistas”, nacidas, como ella, con faltas de dicción. (DUJOVNE ORTIZ, 2002, p. 42).

Mesmo o corpo magro adulto de Evita, Dujovne Ortiz atribui a uma reação ao corpo obeso de sua mãe. Para a autora, Evita recusava comer desde criança (DUJOVNE ORTIZ, 2002, p. 43).

O conflito familiar que se estabelece quando Eva manifesta o desejo de ser atriz e, conseqüentemente, ir para Buenos Aires, é abordado uma vez mais apontando para seu futuro ou deste partindo em direção ao passado. Apesar da dúvida, Juana decide arriscar e lhe permite partir:

A los catorce años, su madre no había tenido tiempo de entrever su destino, demasiado bien delineado en la mente de su propia madre, y se sentía traicionada (...). Así que vacilaba: ¿y si la menorcita, después de todo, tuviera condiciones? (DUJOVNE ORTIZ, 2002, p. 44).

De modo perspicaz, a autora pergunta se não seria “memoria del futuro” a voz de Eva ressoando sobre a cidade quando falava no alto falante de uma loja de artigos musicais (DUJOVNE ORTIZ, 2002, p. 44).

Mais uma dificuldade enfrentada forja seu caráter: a violência sexual. Na adolescência, Eva e uma amiga aceitam o convite de dois rapazes de classe social mais elevada, distinguidos pela narradora como “jóvenes de dos apellidos” (DUJOVNE ORTIZ, 2002, p. 48), para irem a Mar del Plata. Ingenuamente, aceitam. No caminho, são violentadas e abandonadas. Afirma o relato biográfico que, no futuro, Evita vingou-se deles (DUJOVNE ORTIZ, 2002, p. 46).

Segundo a biografia, Eva parte para Buenos Aires em 2 de janeiro de 1935, aos quinze anos, sua idade real de acordo com a original certidão de nascimento (1919). Encerra-se assim o capítulo sobre sua infância.

Em *Eva Perón: la biografía*, bem como em *Santa Evita*, os eventos narrados são rememorados a partir do presente, buscando-se na infância de Eva Perón as origens de sua excepcionalidade, por isso, frequentemente, é apontada imediatamente após a narração de algum fato do passado, uma situação de sua vida adulta, relacionando-os numa cadeia de causa e efeito.

2. Relato autobiográfico da infância de Eva Perón: construção de si vinculada ao projeto político peronista

Considerando-se que as narrativas constituem os sujeitos e que isto se dá, principalmente, na reelaboração de experiências passadas, como apontado por Arfurch (2013, p. 76), a imagem de Evita constrói-se em seus relatos autobiográficos. Sua

memória opera como produtora de explicações para seu comportamento adulto, ou como fontes documentais de sua existência histórica.

No peronismo, Evita cumpria um papel emblemático de luta contra as injustiças sociais. Ao relatar sua infância, Evita assenta as origens de tal luta em si mesma. Não é difícil imaginar que tenha sofrido com as privações que sofreu em criança. Entretanto, ao rememorar-las adulta e as relacionar à sua vida pública, realiza uma construção de si condizente com o projeto político peronista. Constrói a imagem de alguém que tenta solucionar os problemas que enfrentou, porque reconhece que são comuns à grande parcela da sociedade argentina, aproximando-se, assim, dos pobres, dos trabalhadores humildes, daqueles que eram alvo de sua ação política, como alguém que “veio de baixo” e que, devido a essa condição, é capaz de compreendê-los e trabalhar para suprir suas necessidades.

O peso do testemunho pessoal, memorialístico, estabelece um efeito de realidade (BARTHES, 1970, p. 95): é o detalhe, a confissão íntima, o coração aberto revelando-se. Em *La razón de mi vida* (1951), Eva Perón apresenta-se de forma clara, facilmente compreensível, visando atingir grande parcela da sociedade. Esse livro foi tornado leitura obrigatória para estudantes, segundo a Lei Nacional 14.126 - Decreto 2915/15952.

No relato das memórias de Eva Perón, estão as origens de sua vocação artística e de seu ódio pelas injustiças sociais. Afirma que sempre quis declamar, como se fosse dotada de um pendor natural, e que na escola teve oportunidade de se iniciar na vida artística: “Recordaba que, siendo una chiquilla, siempre deseaba declamar. Era como si quisiese decir siempre algo a los demás, algo grande, que yo sentía en lo más hondo de mi corazón.” (PERÓN, 1951, p. 22). Com tal vocação, era esperado que saísse de sua localidade para a cidade grande.

Eva configura um imaginário sobre a cidade a partir da visão da criança pobre do interior. Aos sete anos de idade, visita Buenos Aires pela primeira vez e se desilude ao verificar a existência da pobreza também lá, pois acreditava que, na cidade, só havia riqueza. Compara a tristeza que sentiu ao constatar ali a pobreza com a que sentiu ao perder a ilusão infantil sobre os Reis Magos:

Un día – habría cumplido ya los siete años – visité la ciudad por vez primera. Llegando a ella descubrí que no era cuanto yo había imaginado. De entrada vi sus barrios de “misericordia”, y por sus calles y sus casas supe que en la ciudad también había pobres y que había ricos. (PERÓN, 1951, P. 24).

Em seu relato, Eva Perón estabelece a relação entre passado e presente, o que comprova o afirmado aqui neste trabalho sobre a construção de suas origens:

Aquella comprobación debió dolerme hondamente porque cada vez que de regreso de mis viajes al interior del país llego a la ciudad me acuerdo de aquel primer encuentro con su grandeza y su miseria; y vuelvo a experimentar la sensación de íntima tristeza que tuve entonces. (PERÓN, 1951, p. 25).

Observa-se que a memória é construída a partir do presente. Recurso semelhante foi empregado, em *Santa Evita*, ao elaborar as recordações de sua mãe como personagem do romance, que recuperou eventos do passado a partir de seu presente, tendo em vista a existência completa de Evita. Em *La razón de mi vida*, Evita narra sua infância tendo em mente quem é e o papel que desempenha:

He tenido que remontarme hacia atrás en el curso de mi vida para hallar la primera razón de todo lo que ahora me está ocurriendo. (PERÓN, 1951, p. 15).

... tuve que ir a buscar, en mis primeros años, los primeros sentimientos que hacen razonable, o por lo menos explicable ... (PERÓN, 1951, p. 16).

He hallado en mi corazón un sentimiento fundamental que domina desde allí, en forma total, mi espíritu y mi vida: ese sentimiento es mi *indignación frente a la injusticia*. (PERÓN, 1951, p. 16).

Ao mencionar sua vocação artística desde a infância, também a recupera a partir do presente e a relaciona aos discursos que proferia às multidões: “¡Cuando ahora hablo a los hombres y mujeres de mi pueblo siento que estoy expresando “aquello” que intentaba decir cuando declamaba en las fiestas de mi escuela!” (PERÓN, 1951, p. 22). Sua experiência passada contribuiu para seu bom desempenho ao dirigir-se às massas.

Para justificar o tratamento dispensado às crianças no peronismo que as considerava “as únicas privilegiadas” (PERÓN, 1951, p. 205), Evita narra o modo como experimentou a pobreza na infância, a carência e a percepção da divisão social e da má distribuição de renda. Afirma que desde que se pode recordar sempre sentiu doer a injustiça e como isto a afetou: “De cada edad guardo el recuerdo de alguna injusticia que me sublevó desgarrándome íntimamente.” (PERÓN, 1951, p. 16).

Relata que adquiriu na infância consciência da diferença de classes, da desigualdade social e que sempre pensava nisso. De modo engenhoso, escapa da possibilidade de ser desmentida ao afirmar que era frequente pensar nesse assunto, embora acredite que nunca o havia comentado com outras pessoas, nem sequer sua mãe (PERÓN, 1951, p. 17).

Preocupando-se em expressar algo com exatidão temporal, o que aumenta o efeito de historicidade, ou seja, leva o leitor a receber como se de fato houvesse acontecido, assumindo, portanto, como real tal informação (CLÍMACO, 2012, p. 123), menciona idade exata ao afirmar que, aos onze anos de idade, aprendeu que a existência de pobres deve-se à existência de ricos (em que pese todo o simplismo e reducionismo que se possa apontar), quando ouviu tal afirmação da boca de um adulto. Manifesta sua inclinação em acreditar mais na sinceridade, franqueza e bondade dos pobres que dos ricos (PERÓN, 1951, p. 18), mas não aprofunda a questão.

Desnaturaliza a pobreza e a riqueza, apontando-se como diferente de grande parte da população que, geralmente consideravam-nas naturais, conformando-se. Ela seria, portanto, desde a infância, uma indignada:

Ahora pienso que la gente se acostumbra a la injusticia social en los primeros años de la vida. Hasta los pobres creen que la miséria que padecen es natural y lógica. Se acostumbran a verla o a sufrirla como es posible acostumbrarse a un veneno poderoso.

Yo no pude acostumbrarme al veneno y nunca, desde los once años, me pareció natural y lógica la injusticia social. (PERÓN, 1951, p. 19).

É possível afirmar que um dos objetivos do peronismo, ao tornar *La razón de mi vida* leitura obrigatória pelos estudantes, era a formação política do cidadão desde a infância, forjando uma consciência de classe trabalhadora, entretanto muito relacionada ao personalismo de Perón.

Eva Perón segue na afirmação de sua natureza indignada: “(...) Ha nacido conmigo, una particular disposición del espíritu que me hace sentir la injusticia de manera especial, con una rara y dolorosa intensidad.” (PERÓN, 1951, p. 20) e que essa característica de sua personalidade é força motriz para suas ações. No entanto, revela-se surpresa ao mencionar que nunca havia pensado que teria participação direta na luta por justiça social (PERÓN, 1951, p. 21).

A ideia de um destino a cumprir permeia toda a autobiografia, mas há um capítulo especialmente dedicado a esse tema, o capítulo X, “Vocación y Destino”. Já no parágrafo inicial temos a afirmação de sua vocação, manifestando caráter personalista: “No, no fue el azar la causa de todo esto que soy, en mi país y para mi Pueblo. Creo firmemente que he sido forjada para el trabajo que realizo y la vida que llevo.” (PERÓN, 1951, p. 49).

A afirmação de seu próprio destino manifesto explica porque se interessou por políticas como a da infância, por exemplo, que consistia em mobilizar crianças e adolescentes, através de sucessivos eventos com grande visibilidade pública, nos quais havia distribuição de brinquedos, bolsas de estudos, etc.; e de diversos dispositivos institucionais que objetivavam reparar e recompor as desigualdades sociais que teriam afetado diversas gerações para, assim, chegar a construir outro tipo de reprodução social e política (PANELLA, 2011, p. 65). O objetivo era a formação integral do cidadão desde a infância. Ganhando-se a criança, ganhavam-se as futuras gerações.

Dentre as várias atividades concernentes à política da infância, criaram-se locais como a República das Crianças e o Mundo da Infância, projetos que tinham em comum o fato de serem instituições educativas mais que lugares de diversão. Colocou-se em prática uma pedagogia baseada no jogo como via de aprendizagem (PANELLA, 2011, p. 77). Tudo voltado, exclusivamente, para atender às crianças pobres.

Segundo Bustelo (2007, p. 23), a família, a escola e os meios de comunicação são as três instituições que deixam marcas no desenvolvimento da infância e da adolescência. O peronismo percebeu isto e atuou com políticas públicas de acolhimento e formação infantil.

Quando a Fundação Eva Perón, criada em 1948, fazia doação a uma determinada família, o impacto era sentido por todos os seus integrantes: colchões, máquinas de costura, casas, etc., geravam gratidão e, em muitos, paixão por Evita.

Distribuir brinquedos, fazer com que as crianças brincassem, revela um aspecto de vanguarda no tratamento da infância pelo peronismo, além da compreensão de que, ao jogar, repetidas vezes, a criança encena a vida em sociedade, estabelecendo padrões possíveis de comportamentos e hábitos futuros, como observou Benjamin (2002): “Pois é o jogo, e nada mais, que dá luz a todo hábito”.

Com o ideal declarado de substituir a ideia de beneficência pela de “justiça social”, a Fundação Eva Perón dedicou-se a dar assistência econômica e social aos mais pobres, às mães solteiras e aos idosos, e configurou um novo ator social: a criança. As crianças passam a ser “un verdadero ejército reserva del peronismo, munidos de juguetes que se convertirían en callados resortes del proyecto político nacional.” (PASCUTTI, 2008, p. 22).

A quantidade de brinquedos distribuídos foi inédita:

Hasta 1954, se repartieron en cada período de fiestas navideñas entre dos y tres millones de juguetes, según los registros de la revista *Juguetes*, editada en esa década por la pujante Cámara Argentina de la Industria del Juguete.

“Una cifra enorme si se tiene en cuenta que la población infantil era de cuatro millones y medio de niños”, acota la licenciada en Ciencias de la Educación Daniela Pelegrinelli, quien investigó el lazo que ligó en esos años al Estado con la infancia. (PASCUTTI, 2008, p. 22).

Criou-se a ideia de que os brinquedos eram necessários ao bem-estar infantil e que era um direito das crianças possuí-los. A questão infantil foi assim politizada. As crianças tornam-se objeto de políticas públicas. Distribuir brinquedos era considerado obrigação do Estado (PASCUTTI, 2008, p. 22).

Segundo Daniela Pelegrinelli, antes do peronismo, a maioria dos brinquedos na Argentina eram importados. As crianças, praticamente, não possuíam brinquedos, porque esses não eram considerados necessários, nem havia meios de comercializá-los. Para mudar isso, são conjugados vários elementos: substituição das importações; incremento de fábricas de brinquedos nacionais, e a divulgação de teorias pedagógicas e psicológicas que apontavam a importância dos brinquedos. Como passam ao cotidiano, os brinquedos tornam-se desejados e

fue sobre una nueva expectativa que se anclaron las políticas de reparto masivo propiciadas por el gobierno peronista, y también lo que tomó tan reparador ese reparto. La industria juguetera se consolidó gracias a esa fuente de recursos que se renovaba cada año, y los niños establecieron a través del juguete recibido un vínculo directo con el Estado. (PELEGRINELLI, apud PASCUTTI, 2008, p. 28).

As crianças são tomadas como sujeitos políticos e o brinquedo passa a ser um símbolo da relação inédita entre Estado e infância. Conclui Pelegrinelli (apud PASCUTTI, 2008, p. 28) que, atualmente, as crianças não são sujeitos de políticas públicas e sim de um mercado para o qual são apenas fontes de recursos.

É interessante observar que embora em várias memórias autobiográficas da infância grande importância seja dada ao espaço, como observou Pozuelo Yvancos (2006, p. 112), que o chamou veículo configurador da memória autobiográfica infantil, no caso aqui analisado, o que faz essa configuração da memória de Eva Perón parece ser a reafirmação constante de sua vocação, seu destino manifesto, sua aptidão adquirida ou aprimorada pelo que sofreu na infância e ao longo da vida, as características marcantes que manifestou em sua participação política que, nela, teriam surgido ainda na infância. É a tentativa de assentar origens, de explicar seu papel de destaque político.

Reafirma-se, neste trabalho, o relato memorialístico autobiográfico de Evita relacionado ao seu envolvimento na vida pública argentina, como sua narrativa constrói sua imagem de “Bem-feitora da Nação” e “Porta Voz dos Humildes”, assentando em sua infância as bases de sua indignação contra as injustiças sociais tendo sido seu caráter forjado pelo que sofreu.

Considerações Finais

Ao longo deste trabalho, buscou-se refletir brevemente sobre a representação da infância de María Eva Duarte de Perón na literatura, através da análise de *Santa Evita* e *Eva Perón: la biografía*, escritos, respectivamente, por Tomás Eloy Martínez e Alicia Dujovne Ortiz; e no relato autobiográfico *La razón de mi vida*.

Embora as três obras possuam gêneros diferentes, seguem a mesma linha de representação da infância de Evita, pois buscam no passado explicações de seu

comportamento adulto. Dessa forma, a infância seria o local onde se originaram as preocupações, interesses e ideias que impulsionaram políticas públicas.

Referências Bibliográficas

ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS. *Diccionario del habla de los argentinos: segunda edición corregida y aumentada*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2008.

ARFURCH, Leonor. *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura, 2013.

ARIÈS, Philippe. *História social da família e da criança*. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

BARTHES, Roland. “El efecto de realidad”. In: BARTHES, Roland; et al. *Lo verosímil*. Comunicaciones 11. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970. P. 95-101.

BENJAMIN, Walter. Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação. São Paulo: Editora 34, 2002. (Coleção Espírito Crítico)

BUSTELO, Eduardo. *El recreo de la infancia*. Argumentos para otro comienzo. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2007.

CLÍMACO, Adriana O. *História e ficção em Santa Evita*. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

DUJOVNE ORTIZ, Alicia. *Eva Perón: la biografía*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2002.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Santa Evita*. Buenos Aires: Planeta, 1995.

PANELLA, Claudio (Comp.). *La República de los niños: un aporte bonaerense a la Nueva Argentina*. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, 2011.

PASCUTTI, Ximena. “Los únicos privilegiados”. In: *Rumbos*. Año 5. Número 251. 15 de junio de 2008.

PERÓN, Eva. *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Peuser, 1951.

PIGNA, Felipe.; GARCÍA HAMILTON, José I.; O’ DONNELL, Pacho. “Eva Duarte de Perón”. In: *Historia confidencial*. Buenos Aires, Planeta, 2006.

_____. *Evita: jirones de su vida*. Buenos Aires: Planeta, 2012.

POZUELO YVANCOS, José María. *De la Autobiografía: Teoría y estilos*. Barcelona, Editorial Crítica, 2006.

Autora:

Doutoranda em Letras Neolatinas, Literaturas Hispânicas (UFRJ), Mestre em Letras Neolatinas, Literaturas Hispânicas (UFRJ), Especialista em Língua Espanhola Instrumental para Leitura (UERJ), Graduada em Letras (UERJ) e História (UFRJ). Professora de Língua Espanhola e Língua Portuguesa no Instituto Federal de São Paulo (IFSP/Jacareí). Realiza pesquisa sobre ficção e história.

Contato: ortegaclimaco@gmail.com

ESTUDO ENTOACIONAL DE CONTATOS ENTRE O ESPANHOL PARAGUAIO E ARGENTINO NA REGIÃO DA TRÍPLICE FRONTEIRA

FIGUEIREDO, Natalia dos Santos (UNILA / PG-UFRJ)

Resumo: A proposta desse trabalho é realizar uma análise linguístico – entoacional de enunciados interrogativos de variedades do espanhol encontradas na região da Tríplice Fronteira, nas cidades de Puerto Iguazú, Argentina e Ciudad del Este, Paraguai. A comparação entre variedades entoacionais do espanhol tem como finalidade a elaboração de um mapa prosódico da região de fronteira e suas características linguísticas.

Palavras-chave: entoação; interculturalidade; contatos linguísticos.

Introdução

A região da Tríplice fronteira apresenta uma variedade linguística bastante rica pelos contatos entre diferentes línguas, seja entre o espanhol e o português, entre o espanhol e o guarani, ou entre português e guarani sem citar o contato com outras línguas de imigração presentes. Porém o resultado desses contatos não possui uma descrição prosódica que explicita as características da fala nesta região. Desta maneira, a proposta deste trabalho é analisar variedades entoacionais do espanhol na região de fronteira através de mostras de fala experimentais representando situações de interação.

No que se refere ao termo fronteira, Ferrari (2010) desenvolve sua definição, em termos geográficos, como algo além de uma linha que demarca a divisão entre duas nações. Além disso distingue a diferença entre fronteira e limite e discute como essa distinção modificou-se ao longo da história. Portanto, os termos fronteira e limite não são sinônimos. Para Raffestin (1974 apud. FERRARI, 2010), a origem de uma fronteira está ligada ao projeto de relações dentro de um espaço. A atual configuração dos Estados modernos deu origem aos rígidos limites entre nações e, conseqüentemente, em sociedades nacionais (FERRARI, 2010). Porém em muitos casos o limite entre Estados não converge com os limites culturais, pois a região de fronteira compartilha hábitos e costumes como ocorre nessa região da tríplice fronteira pesquisada.

Contatos Linguísticos na Tríplice Fronteira

No que se refere aos contatos linguístico cultural da fronteira entre Argentina e Paraguai, podemos citar algumas relações importantes. No caso da Argentina, a província de Misiones, encontra-se geograficamente entre o Brasil e o Paraguai e

estáem contato constante com o português, em sua fronteira com o Brasil e também com o guarani, devido a população indígena argentina e a presença de paraguaios que vivem na região. Além disso, essa região passou a receber imigrantes de diferentes partes da Europa e Ásia a partir do final do século XIX, após a Guerra da Tríplice Aliança, quando o território passou a pertencer à Argentina, já que antes pertencia ao Paraguai. Atualmente os intercâmbios comerciais entre as fronteiras fomentam o contato e as relações interculturais da região (OruéPozzo, 2014).

No caso do Paraguai, mas especificamente Ciudad del Este, mantém um fluxo permanente de pessoas, a maioria brasileiros e argentinos, devido ao comércio na região. Ocorre, portanto um intercambio não só comercial, mas também cultural, pois encontramos famílias compostas por membros argentinos, brasileiros e paraguaios.

La lengua se convierte en algo vivo, em permanente transformación y adaptación; los intercambios culturales, al mismo tiempo que imponen ciertos aspectos hegemónicos, los domestican transformándolos en posibilidades de entendimientos más horizontales. El guaraní, español y portugués, circulan libremente al igual que el mate y el tereré. Emerge una lengua franca que desde la época de los jesuitas – con el Guaraní como proyecto histórico – estuvo en el horizonte simbólico, concretándose ahora en una lengua-dialecto-comunicacional que dialoga con el territorio y con sus ocupantes. (...) Lo que se da en denominar Triple Frontera, intersección de tres países (Paraguay, Brasil y Argentina), se constituyó en los últimos años en uno de los territorios de mayor efervescencia comercial, de gran intercambio humano y, em este sentido, una región que se reconfigura a cada momento. Lengua, territorio, culturas están em permanente movimiento y transitando fluidamente em algunos tiempos de forma menos conflictiva, más tensamente, em otros, contribuyendo a rediseñar nuevos espacios sociales como producto de estas interacciones e integraciones. Pero también la denominación de Triple Frontera es algo nuevo que emerge como producto “externo” y de bruscos acontecimientos políticos; em consecuencia, también puede ser entendida como una denominación socialmente construída, desde arquetipos hegemónicos. (ORUÉ POZZO, 2014)

Prosódia e Entoação

A prosódia estuda os fenômenos suprasegmentais – que se estendem ao longo de um segmento – que afetam unidades superiores ao fonema (CORTÉS, 2001, p.11). Como características prosódicas da fala encontram-se a entoação, o acento, as pausas, o tom, a intensidade, a velocidade de elocução e o ritmo (AGUILAR, 2000, p.115). Porém, como os fenômenos mais relevantes para espanhol, segundo Cortés (2001), consideramos para este trabalho as definições de acento e de entoação.

Com relação à entoação, Quilis (2010, p.77) a define como uma função linguisticamente significativa, socialmente representativa e individualmente expressiva da frequência fundamental no nível da oração. A frequência fundamental representa o

contorno melódico propriamente dito, observado na análise da entoação e medido em Hertz (Hz).

De acordo com Quilis (2010), a entoação desempenha três importantes funções: linguística, sociolinguística e expressiva.

a) Função Linguística: determina a modalidade de um enunciado, ou seja, se este é uma afirmação, uma pergunta, uma exclamação ou uma ordem, por exemplo;

b) Função Sociolinguística: se refere a variedades regionais, a faixa etária, ao sexo, ou mesmo características próprias da fala de cada indivíduo;

c) Expressiva: se refere a situações relacionadas à intenções discursivas de um falante. Está relacionada a questões pragmáticas.

Variedades entoacionais do espanhol

No que se refere às funções linguísticas e sociolinguísticas citamos alguns trabalhos de referência para o estudo da entoação. Sosa (1999), descreve o contorno melódico de algumas variedades do espanhol nas modalidades assertivas e interrogativas, tanto totais como parciais. As interrogativas totais são aqueles na qual obtém-se como resposta um “sim” ou um “não”; já as parciais são também conhecidas por perguntas pronominais, pois em sua estrutura encontram-se pronomes como: “Onde”, “Por que”, “Como”, etc. Sosa (1999) analisa as variedades do espanhol de: Buenos Aires, Bogotá, Ciudad de México, San Juan (Puerto Rico), Caracas, Havana, Sevilha, Barcelona, Pamplona e Madri. Os contornos melódicos de cada variedade possuem uma particularidade que a define, por exemplo: em Madri um contorno interrogativo total apresenta um movimento ascendente no final do enunciado; já em Havana, uma mesma interrogativa total apresenta um contorno final descendente. A partir desses dados as descrições fonológicas realizadas por Sosa (1999), foi possível observar como um simples pedido de informação pode ter contornos melódicos distintos, de acordo a cada variedade.

A pesquisa de Figueiredo (2011) trabalha a função expressiva da entoação, além das duas outras funções anteriormente citadas (assertivas e interrogativas). Foram analisadas duas variedades do espanhol da Argentina: Buenos Aires e Córdoba, comparando o contorno melódico de enunciados assertivos e interrogativos totais em diferentes situações expressivas de atitudes proposicionais. As atitudes proposicionais denotam um estado mental em relação a uma proposição (FONAGY, 1993), ou seja, é uma reação expressiva controlada pelo falante, que tem a intenção de expressar determinada atitude.

Este trabalho toma como modelo a descrições de atitudes proposicionais realizada para o português, na variedade do Rio de Janeiro, por Moraes (2008). A partir de um modelo de enunciado fixo: *Roberta dançava*, estipulou-se diferentes situações

comunicativas em que o falante produz o enunciado preestabelecido interpretando as situações das figuras a seguir:

<i>Asserções: eixo das atitudes de certeza/dúvida</i>		
Correção – Evidência - A. Neutra - Descrédito - Ironia		
[+] Certeza CP	Dúvida	[+] Certeza ~ CP
<i>Interrogações: eixo das atitudes de certeza/dúvida</i>		
Confirmativo - Neutro - Estranheza - Retórico		
[+] Certeza CP	Dúvida	[+] Certeza ~ CP

Figura 1: eixo das atitudes proposicionais (MORAES, 2008).

Essas mesmas situações foram adaptadas ao espanhol, também com um enunciado fixo: *Marcela cenaba*, e esperava-se saber como esses padrões se comportavam em espanhol – nas variedades de Buenos Aires e Córdoba. Não foram encontrados padrões específicos para cada atitude, porém observou-se que a distinção entre as atitudes e as duas variedades é definida principalmente por características fonéticas, relacionadas à duração de sílabas e valores de pico acentual e amplitude da Frequência Fundamental (F0) nos enunciados. Portanto, os fatores distintivos entre as variedades na língua devem levar em conta as questões fonéticas e fonológicas.

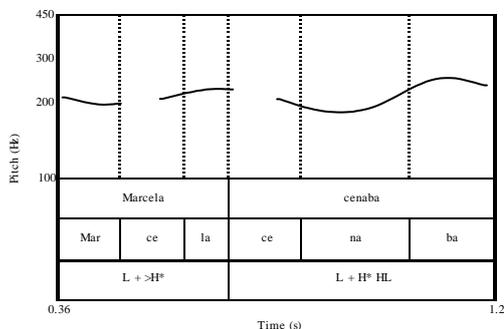


Figura 2: Pedido de Informação de Buenos Aires. (FIGUEIREDO 2011)

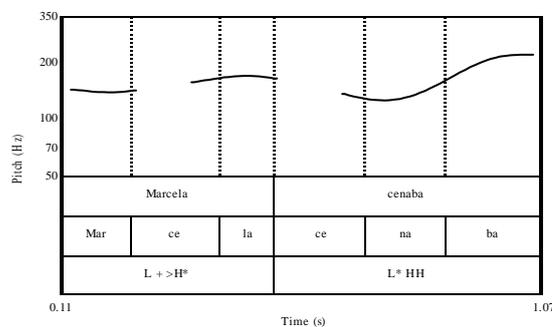


Figura 3: Pedido de Informação de Córdoba. (FIGUEIREDO 2011)

Para desenvolver a primeira etapa de pesquisa e coleta de dados tomamos como base teórica trabalhos recentes que visam elaborar um *Atlas Interativo de laEntonación delEspañol* (PRIETO & ROSEANO, 2009). Para este Atlas ainda não foi descrita a região denominada guaraníca, que corresponde a nossa Tríplice Fronteira.

Metodologia

A primeira etapa de trabalho corresponde às gravações em *Puerto Iguazú* e *Buenos Aires*, na Argentina e *Ciudad del Este* e *Assunção*, no Paraguai. Os participantes são jovens universitários – homens e mulheres -, com faixa etária entre 20 a 35 anos. Porém, para este artigo, analisamos apenas os enunciados produzidos pelas mulheres, por apresentarem maior amplitude nos valores de frequência fundamental (F0) e assim melhor visualização dos contrastes entre as variedades.

As gravações foram realizadas por meio de interação entre entrevistador e participante, nas quais os participantes foram expostos a diversas situações comunicativas cotidianas, porém de forma experimental, que tinham como função produzir os enunciados assertivos, de pedidos de informação e de ação correspondente a cada situação apresentada. Os enunciados produzidos foram controlados em parte, de modo que os informantes poderiam decidir a estrutura verbal mais frequente e a forma de tratamento utilizada, por exemplo.

Para melhor seleção dos dados de gravação, solicitou-se a que cada participante reproduzisse os enunciados solicitados com um mínimo de 3 repetições, e assim poderíamos avaliar a constância de um mesmo padrão. Após as gravações, realizamos a análise dos enunciados, observando seu contorno melódico com auxílio do programa de análise acústico PRAAT (Boersma & Weenink, 1993 – 2016). Observamos a curva de Frequência Fundamental (F0) que gera o programa como primeiro passo da análise contrastiva entre as variedades estudadas nesta pesquisa. Em etapas futuras observaremos também variações de duração de sílabas e amplitude de frequência em Hertz (Hz).

Sacame una foto.

Haceme una foto.

Tomame una

Figura 4: Exemplo de ficha exposta aos informantes

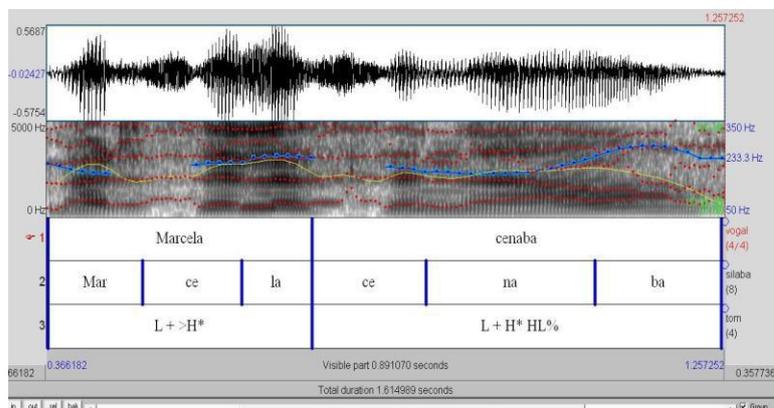
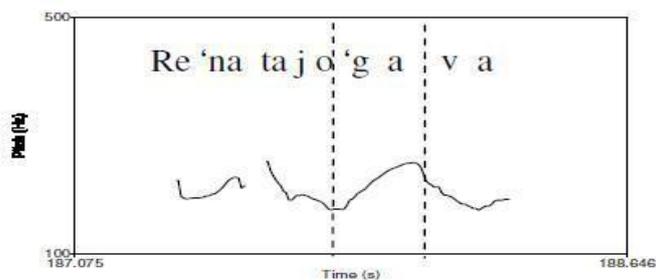


Figura 5: Ilustração da análise de enunciado no software PRAAT.

Análises dos dados

Tomamos como referência do português a análise de pedidos de informação e de ação realizada por Moraes (2008) para o português, na variedade do Rio de Janeiro.



Figuras 6: Exemplos de contornos melódicos do português, variedade do Rio de Janeiro (MORAES, 2008)

O contorno melódico do enunciado “Renata jogava” caracteriza-se por um movimento ascendente culminando no pico tonal dentro da sílaba tônica do verbo. Verificamos que o pico tonal encontra-se na sílaba tônica da parte final do enunciado (núcleo do enunciado), sendo em movimento ascendente nos pedidos de informação. O

contorno final da curva é descendente, como observa-se no movimento de F0 na sílaba pós-tônica.

Portanto, o primeiro momento dessa pesquisa corresponde à descrição do contorno melódico dos dados obtidos das variedades de Ciudad del Este e Puerto Iguazú, comparando-os. Nos delimitamos a análise do contorno melódico no núcleo de cada enunciado, ou seja, na parte final do enunciado, que compreende a última sílaba tônica e a pós-tônica seguinte. Para este artigo, apresentamos apenas os dados referentes aos enunciados interrogativos, pois são os que possuem mais contrastes entre variedades da língua, conforme afirma Sosa (1999).

Assunção

Observando os dados que apresentam a *Nueva Gramática de la lengua española – fonética y fonología* (2011), temos o seguinte padrão melódico definido para enunciados que representam pedidos de informação na variedade de Assunção:

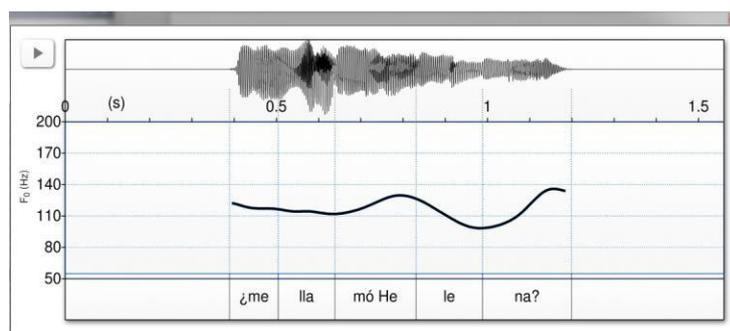


Figura 7: Enunciado “¿Me llamó Helena?” – variedade de Assunção, apresentado pela *Nueva Gramática de la lengua española – fonética y fonología* (2011).

O enunciado de pedido de informação que representa o padrão melódico de Assunção descrito pela RAE corresponde a um contorno descendente e ascendente ao final do enunciado (núcleo).

Ciudad del Este

O enunciado interrogativo produzido pela informante de Ciudad del Este apresenta padrão distinto em comparação ao enunciado interrogativo de Assunção. Neste caso temos um movimento ascendente na sílaba pré-tônica do núcleo do enunciado, um pico tonal na sílaba tônica e movimento descendente na sílaba postônica, final do enunciado.

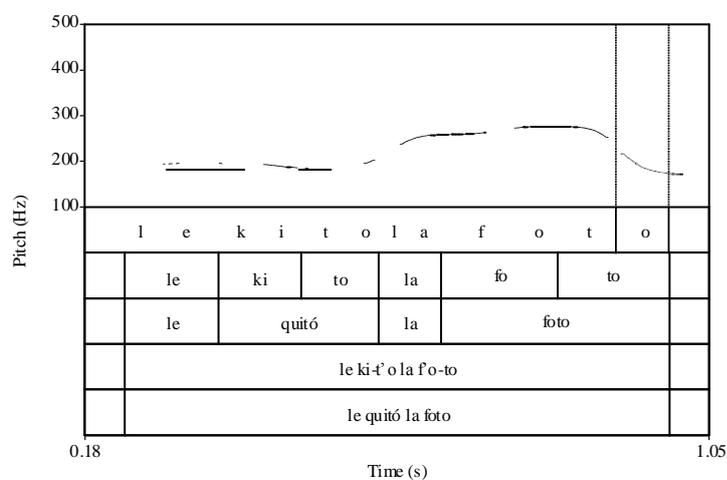


Figura 8: Enunciado interrogativo “Le quitó la foto” de la variedad de Ciudad del Este.

Observamos padrões distintos para as duas cidades paraguaias, indicado pelo contorno final ascendente de F0 em Assunção e circunflexo em Ciudad del Este.

Buenos Aires

Observando os dados que apresentam a *Nueva Gramática de la lengua española – fonética y fonología* (2011), temos o seguinte padrão melódico definido para enunciados que representam pedidos de informação na variedade de Buenos Aires.

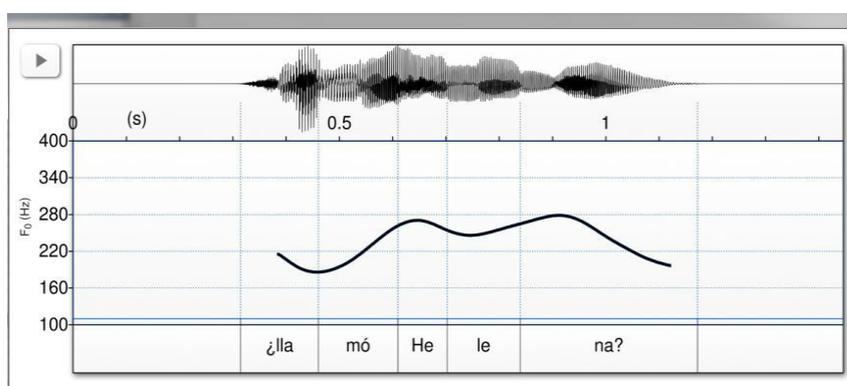


Figura 9: Enunciado “¿Llamó Helena?” – variedad de Buenos Aires, presentado pela *Nueva Gramática de la lengua española – fonética y fonología* (2011).

Segundo Prieto & Roseano (2010) os contornos dos pedidos de informação correspondem a um padrão semelhante apresentado por Figueiredo (2011), que se refere a um movimento ascendente no pré-núcleo (“*llamó*”) e um movimento circunflexo no núcleo (“*Helena*”), com pico tonal localizado na sílaba pós-tônica.

Puerto Iguazú

Entre os exemplos analisados de Puerto Iguazú, observa-se no final do enunciado que o pico tonal encontra-se na sílaba tônica e, na sílaba pós-tônica já há um movimento descendente. Ocorre aqui o deslocamento do pico que nos exemplos de Buenos Aires se localizavam na pós-tônica.

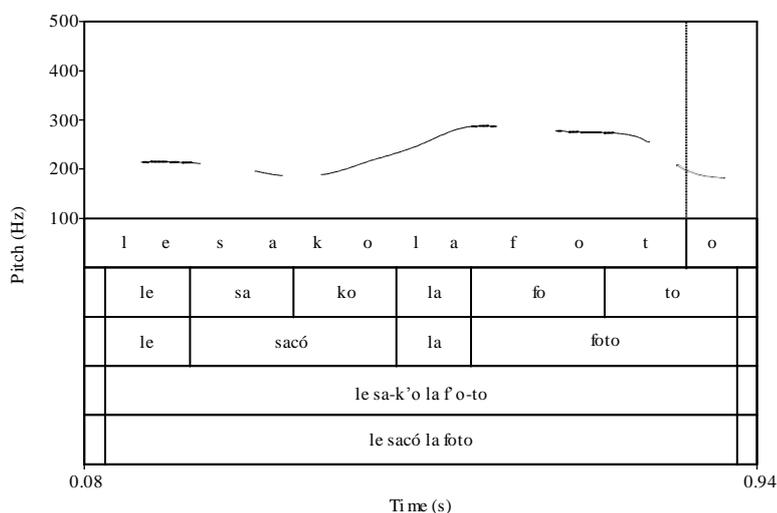


Figura 10: Enunciado Interrogativo “*Le sacó la foto*” da variedade de Puerto Iguazú.

Encontramos entre o exemplo de Ciudad del Este e Puerto Iguazú similitudes no contorno entoacional, o que pode indicar a presença de um mesmo padrão para o espanhol nas duas cidades.

Embora nos exemplos de Puerto Iguazú, o pico tonal encontra-se na sílaba tônica, seu alinhamento mais ao final da sílaba também difere do exemplo do português – pedido de ação da variedade do Rio de Janeiro – que apresenta o pico no início da sílaba.

Conclusão

Neste trabalho observamos que na variedade de Puerto Iguazú, através do exemplo apresentado e demais enunciados analisados para a pesquisa entoacional, há características próprias no contorno melódico que a diferem de Buenos Aires. Porém se assemelha ao contorno encontrado no exemplo de Ciudad del Este.

Se recordamos do padrão observado para o português no Rio de Janeiro, também apresenta padrão circunflexo, porém distinto ao observado em Ciudad del Este e Puerto Iguazú. Em outras pesquisas já em andamento, observaremos o contorno de F0 do português em Foz do Iguaçu com a hipótese de encontrar um padrão entoacional de contato na Tríplice Fronteira.

Já é de conhecimento geral que o espanhol possui diversas variedades, que inclui a entoação. Existem descrições de algumas dessas variedades, sobre tudo das capitais dos países hispano-falantes, porém não há praticamente dados de regiões em contato com outras línguas na América Latina. Consideramos um início de um longo trabalho que pretende contemplar também o contato do espanhol com o português e também com o guarani.

Referências Bibliográficas

AGUILAR, Lourdes. La Entonación. In: Alcoba, Santiago (coord.) *La Expresión Oral*. Barcelona: Ariel, 2000.

BOERSMA, P., WEENINK, D. 1993 – 2016. <http://www.fon.hum.uva.nl/praat/visited25-jun-2016>.

CORTÉS, Maximiliano. *Didáctica de la prosodia del español: la acentuación y la entonación*. Serie estudios. Colección Lengua Extranjera 4. Madrid: Edinumen, 2001.

DUARTE, Geni Rosa e González, Emilio. La Construcción de sí y del (en)l otro: desplazamientos de músicos en la Triple Frontera (Brasil / Argentina / Paraguay). In: Duarte, Geni Rosa; Frotscher, Méri; Laverdi, Robson (comp.). *Desplazamientos en Argentina y Brasil. Aproximaciones en el presente desde la historia oral*. 1ª ed. Buenos Aires: Imago Mundi, 2011.

ESTEBAS Vilaplana, Eva. and Prieto Vives, Pilar. *La notación prosódica del español: una revisión del sp_ToBI*. Estudios de Fonética Experimental. XVII: 2009, p.263-283.

FERRARI, Maristela. *Conflitos e povoamento na fronteira Brasil-Argentina: Dionísio Cerqueira (SC), Barracão (PR), Bernardo de Irigoyen (Misiones)*. Florianópolis: Ed. da

UFSC, 2010.

FIGUEIREDO, Natalia dos Santos. *Análise da entoação em atitudes proposicionais de enunciados assertivos e interrogativos totais do espanhol argentino: nas variedades de Buenos Aires e Córdoba*. Dissertação de Mestrado em Letras Neolatinas – UFRJ: Rio de Janeiro, 2001. UFRJ/FL. Disponível em:

<http://www.letas.ufrj.br/pgneolatinas/media/bancoteses/nataliafigueiredomestrado.pdf>

Acesso em 13/05/2016.

FÓNAGY, Ivan. *As funções modais da entoação*. Trad.: João Antônio de Moraes. In: *Cadernos de Estudos Lingüísticos 25*, Campinas: UNICAMP, 1993.

LIPSKI, John M. inédito. *Contactos Lingüísticos hispano-portugueses en Misiones, Argentina*. Universidad del Estado de Pennsylvania: EEUU.

MORAES, João Antônio. *A entoação dita expressiva: fenômeno discreto ou contínuo*. (comunicação) Congresso Nacional de Fonética e de Fonologia. Niterói: UFF. 2008.

ORUÉ POZZO, Aníbal. *Paraguay y sus fronteras*. In: PEREIRA, Diana Araújo (org.). *Cartografia Imaginária da Tríplice Fronteira*. São Paulo: Dobra Editorial, 2014.

PALÁCIOS, Azucena. *El Español en América: Contactos Lingüísticos en Hispanoamérica*. Barcelona: Ariel, 2008.

PRIETO, Pilar. *Teorías de la Entonación*. Barcelona: Ariel, 2003.

PRIETO, PILAR & ROSEANO, Paolo (coords). 2009 – 2013. Atlas interactivo de la entonación de español. <http://prosodia.upf.edu/atlasentonacion/>

PRIETO, P.; Roseano, P. (eds.). *Transcription of Intonation of the Spanish Language*. Lincom Europa: München, 2010.

QUILIS, Antonio. *Principios de fonologías y fonética españolas*. Cuadernos de Lengua Española 43. 10ª ed. Madrid: Arco Libros, 2010.

SOSA, Juan Manuel. *La entonación de español: su estructura fónica, variabilidad y dialectología*. Madrid: Cátedra, 1999.

Natalia dos Santos Figueiredo: Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mestrado em Língua Espanhola pelo Programa de Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutoranda pelo mesmo Programa. Docente de Línguas Adicionais na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Pesquisas na área da Prosódia, atuando principalmente nos seguintes temas: entoação, pragmática e contatos linguísticos.

Contato: nataliaunila@gmail.com

AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS NOS LIVRO DIDÁTICOS DE E/LE

Uma análise do uso de HQs nos livros didáticos “Cercanía Joven” e “Enlaces - español para jóvenes brasileños”

GABRIEL, Aline de Araujo Torres (UFRJ / UERJ)*

PEREIRA, Thaís Vale Rosa (UFRRJ/UERJ)**

1. INTRODUÇÃO

Neste trabalho nos propomos a analisar as atividades relacionadas ao gênero História em quadrinhos em especial as questões desenvolvidas com foco na compreensão leitora, nos livros didáticos *Cercanía joven* (Coimbra, L.; Chaves, L. S.; Barcia, P., 2013) e *Enlaces: español para jóvenes brasileños* (Osman et al., 2013), ambos aprovados pelo Programa nacional de Livros Didáticos - PNLD 2015. Sendo assim, analisamos se os critérios específicos de Língua Estrangeira Moderna, recomendados no edital do PNLD 2015, que observam se a obra: “propõe atividades de leitura comprometidas com o desenvolvimento da capacidade de reflexão crítica”; “utiliza ilustrações que reproduzam a diversidade étnica, social e cultural das comunidades, das regiões e dos países em que as línguas estrangeiras estudadas são faladas”; entre outros critérios, são aplicados no gênero “História em quadrinhos” (HQs) e em suas respectivas atividades, a fim de propiciar a ampliação da formação de cidadãos críticos e reflexivos.

Este gênero textual é composto de uma parte verbal e outra não verbal. Normalmente, o foco das atividades sobre as Histórias em quadrinhos se dá na parte verbal. Assim, através de nossa pesquisa, buscamos debater sobre a importância entre a interação da parte verbal e a não verbal para a construção do sentido do texto.

Consideramos que explorar amplamente os recursos possíveis do gênero possibilitaria um ensino/aprendizagem mais próximo ao que o MEC propõe como ensino de língua estrangeira (LE) nas escolas públicas do ensino médio, visto que pesquisas realizadas anteriormente (Vazquez, 2009, p.93), demonstram que “as HQs são, de fato, subaproveitadas em relação às propostas específicas do gênero. Muitos casos vistos como mero pré-texto ou apenas uma atividade lúdica e de ilustração apenas confirmando o mito as HQs não podem ter um caráter de aplicação didática”.

2. APARATO TEÓRICO

Nossa pesquisa se norteia na concepção dialógica da linguagem (BAKHTIN, 2006), cujo uso da língua é considerado como fenômeno social de interação. Dessa forma, todo enunciado faz parte de um diálogo, entretanto, cabe ressaltar que o conceito de diálogo, na concepção bakhtiniana, ultrapassa a noção de conversa, indo à ideia de confronto de vozes situadas em tempo e lugar sócio historicamente determinado (BORTOLOTTI, 1998 *apud* SCHULZ; CUSTODIO; VIAPIANA, 2012). Em síntese, toda a comunicação verbal entre os indivíduos ocorre através da linguagem, lugar de interação humana.

Esta concepção se complementa na teoria Sócio-interativa (VYGOTSKY, 2001), que concebe a língua como veículo para o desenvolvimento das relações pessoais e sociais entre indivíduos (RICHARDS & RODGERS, 1998). Para Vygotsky, o homem se forma em contato com a sociedade, a formação ocorre em uma relação dialética do sujeito com a sociedade em que se encontra, modificando o meio e sendo modificado por ele também. Sendo assim, o homem apenas se constrói como ser humano devido às relações estabelecidas com o meio, na presença do “outro”. De acordo com essa concepção, o processo de aprendizagem ocorre na interação, e não como resultado dela (VYGOTSKY, 1998).

O Sociointeracionismo norteia o ensino de espanhol como língua estrangeira (ELE) nas escolas públicas e privadas do país, visto que essa concepção está presente nos documentos oficiais que orientam a educação brasileira, em especial o ensino de ELE, como os PCN de língua estrangeira, as OCEM de espanhol e o PNLD de Língua Estrangeira Moderna.

Os PCN (Parâmetros Curriculares Nacionais) são documentos referenciais publicados em 1998 pelo Ministério da Educação para orientar a prática didático-pedagógica de docentes brasileiros que atuam no Ensino Fundamental. Suas diretrizes são voltadas para a elaboração dos currículos escolares. Outro documento oficial que orienta a educação básica são as Orientações Curriculares para o Ensino Médio (OCEM) que foram criadas em 2006.

Segundo as OCEM, a disciplina de línguas estrangeiras na escola visa ensinar um idioma estrangeiro e ao mesmo tempo cumprir outros compromissos com os alunos, como, por exemplo, contribuir para a ampliação da formação cidadã dos discentes. Também se preocupa em esclarecer que a heterogeneidade faz parte das línguas e tendo esta consciência o aluno poderá interagir socialmente utilizando a linguagem. Afirma ainda que se faz necessário “desenvolver a confiança do aprendiz, por meio de experiências bem sucedidas no uso de uma língua estrangeira, enfrentar os desafios cotidianos e sociais de viver, adaptando-se a usos diversos da linguagem em ambientes diversos” (BRASIL, 2006, p.147).

É nesse sentido que compactuamos com a ideia de que a construção do significado é social. Em outras palavras, os significados construídos no mundo social refletem os embates discursivos que são caracterizados pela confrontação entre discursos (diferentes percepções, crenças, visões de mundo, ideologias diferentes...).

Quanto à heterogeneidade das línguas, citamos um exemplo um tanto comum. Pensemos no nosso aluno, que já é um falante competente de sua língua para os usos que se apresentam nas comunidades discursivas das quais participa, seja em casa ou nas brincadeiras com os amigos fora de casa e em outras comunidades discursivas. Estas últimas podem exigir a aprendizagem de variedades da língua materna ou de padrões interacionais diferentes dos que teve acesso em sua casa.

E, assim, a criança passa a aprender a pensar, a falar, a ler e a escrever sobre sua própria língua. E, ao fazer uso da língua materna, o aluno também será capaz de utilizar a língua estrangeira.

2.1. O PNLD e os livros didáticos

O principal objetivo do Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) é dar o apoio ao trabalho pedagógico dos professores por meio da distribuição de coleções de

livros didáticos, rigorosamente selecionadas, aos alunos da educação básica. Esses livros têm de cumprir determinados critérios estabelecidos para que assim sejam considerados aptos e só então poderão ser distribuídos nas escolas. Os livros aprovados terão suas resenhas no “Guia de Livros Didáticos do PNLD ensino médio – Línguas Estrangeiras Modernas” e as escolas poderão escolhê-los.

No que tange a concepção de língua, os critérios para a seleção das obras constantes do edital do PNLD têm, como princípio norteador, a concepção de língua como prática social. Isto quer dizer que trata a linguagem como algo essencial para a consecução das práticas humanas. Diante disso, o ensino de língua estrangeira é compreendido como atividade social, histórica e ideologicamente constituída.

Ao pensar no caráter social da linguagem, o ensino de LE inclui o trabalho com diferentes gêneros textuais. Nessa abordagem, o caráter discursivo da LE é enfatizado por meio dos elementos que constituem o discurso, tais quais, os falantes, o contexto (histórico, social, cultural e ideológico), o conteúdo e o objetivo comunicativo da interação (MARCUSCHI, 2008).

Outro ponto destacado na avaliação das coleções incluídas no “Guia de Livros Didáticos do PNLD ensino médio – Línguas Estrangeiras Modernas” é o acesso ao conhecimento e a valorização da pluralidade do patrimônio sociocultural brasileiro, assim como aspectos socioculturais de outros povos. Dessa forma, todos os participantes envolvidos nesse processo do ensino/aprendizagem de língua estrangeira devem possuir a consciência de que “o estudo de uma outra língua, e, portanto, de outra cultura, não se faz de forma desvinculada, nem descomprometida com as questões nacionais do aprendiz” (PARAQUETT, 2001, p.189).

O diálogo e a interação entre as duas culturas, a meta e a própria, possibilitam, através das práticas culturais, que o aluno aprenda a língua estrangeira de forma contextualizada e eficiente, além de permitir um autoconhecimento, ou seja, por meio do encontro com o outro, é possível conhecer-se melhor. Segundo Nardi (2010), a cultura, por ter um caráter dinâmico e heterogêneo, permite que o sujeito encontre espaços de deslocamentos e de identificação na cultura do outro, este processo de reconhecimento é denominado “alteridade cultural”.

Em síntese, compreendemos que existe uma interdependência desses três conceitos: cultura, língua e identidade, visto que uma das atribuições da língua é a transmissão da representação cultural de uma comunidade linguística e, através da cultura e da língua, ocorre à construção do processo de identificação do sujeito (COELHO E MESQUITA, 2013).

De acordo com as OCEM (BRASIL, 2006, p.96), a linguagem (em língua materna e em língua estrangeira) em sala de aula deve ser trabalhada com o propósito de buscar “desenvolver um leitor como aquele que entende que aquilo que lê é uma representação textual, como aquele que, diante do que lê, assume uma posição ou relação epistemológica no que concerne a valores, ideologias, discursos, visão de mundo”.

Sendo assim, a concepção de leitura é concebida como um fenômeno simultaneamente cognitivo e social (COSSON, 2014), já que possui um caráter social, por ser um processo fundamentalmente ativo, que permite um acesso ao outro, a través da interação entre leitor e autor mediado pelo texto inserido em um determinado contexto.

Ambas as teorias são muito usadas no contexto educacional. Acreditamos que a dialética faz parte de uma pesquisa tanto quanto de um diálogo, podendo contribuir significativamente para o processo de ensino/aprendizagem. Com isso, a leitura é vista

como um fenômeno sócio-interativo, com relevantes contribuições da concepção cognitiva.

Em síntese, consideramos ser possível que os alunos desenvolvam mais a habilidade leitora através de atividades e questões interculturais, nas aulas de espanhol como língua estrangeira, reconhecendo e respeitando as diferenças assim como interagindo e se identificando com o outro, através de textos de diversos gêneros e temas a fim de contribuir para aumentar a criticidade e a proficiência leitora do aluno e, conseqüentemente, ampliar a sua formação cidadã.

3. HISTÓRIAS EM QUADRINHOS: UM BREVE PANORAMA

Não se sabe ao certo quando surgiram as Histórias em Quadrinhos, porém estas não são as pioneiras em contar histórias através de imagens. Segundo Ramos (2009), as histórias em quadrinhos (HQs) surgem no século XIX na França com as Gravuras de Épinal, compostas por vinhetas e legendas que retratavam temas populares e os costumes da sociedade francesa. Nessa época nos EUA, um almanaque publicado por Charles Ellms continha pela primeira vez algumas historietas engraçadas. Assim surgiu o comics, pois as primeiras tiras eram sempre humorísticas. Em 1846 aparece em Nova Iorque a primeira revista exclusiva de historietas, os europeus liam os Rebus (historieta com fundo social) e os japoneses liam as histórias da dinastia Meiji contadas através de quadros.

Em 1869, surge a primeira HQ brasileira intitulada as “Aventuras de Nhô Quim” que contava as vitórias e derrotas de um homem simples do interior e que tinha ideias abolicionistas e republicanas. Segundo Barbosa (2006), nessas histórias, ainda não se utilizavam os recursos visuais e gráficos característicos do gênero HQ como, por exemplo, os balões e as onomatopeias.

Nos anos 50, a leitura de histórias em quadrinhos era muito grande por parte do público jovem. Os quadrinhos norte-americanos eram traduzidos para várias línguas e tinham como temática principal a segunda Guerra mundial. Os temas eram violentos e isso levou a sociedade a ver as HQs como algo negativo e perigoso para a juventude, pois se pensava que estimulava a violência.

Nesse contexto surge a figura de Frederic Werthan, um psiquiatra que começou uma campanha contra as histórias em quadrinhos porque acreditava que não era uma leitura saudável. Werthan publicou a obra “*Seduction of the Innocent*” (Sedução do Inocente) na qual defendia que a leitura de HQs traria problemas comportamentais às crianças, além de influenciar na sua sexualidade.

O livro causou tanto impacto que a Associação de revistas cômicas da América reelaborou a política de controle dos conteúdos veiculados pelas HQs a fim de que se mantivessem os valores éticos e morais exigidos pela sociedade americana. O movimento de oposição aos quadrinhos desvalorizou socialmente as HQs e impediu discussões acerca do valor pedagógico e artístico do gênero. No Brasil, houve a elaboração de um Código de Ética dos Quadrinhos com normas para produção e publicação do gênero (VERGUEIRO, 2010).

Atualmente esse quadro foi revertido, ou pelo menos está sendo pouco-a-pouco. As HQs caíram no gosto popular de jovens e adultos e por ser um gênero híbrido também chama a atenção de estudiosos. Hoje as histórias em quadrinhos além de um entretenimento, têm suas características próprias e proporcionam novos saberes.

4. AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E SUAS NOMENCLATURAS

Ainda que seja de fácil identificação devido às suas características peculiares (formato dos quadros, os desenhos, os balões, as grafias), as HQs apresentam uma complexidade no que se refere a sua categorização. De acordo com Mendonça (2010, p.210), “as HQs revelam-se um gênero tão complexo quanto os outros no que tange a seu funcionamento discursivo”. Por isso, categorizá-las exige um grande esforço de sistematização, tendo em vista a multiplicidade de enfoques possíveis.

Embora sejam semelhantes, tentaremos apontar as tênues divergências entre os gêneros que compõem as HQs, visto que essas são consideradas “uma verdadeira „constelação” de gêneros não verbais ou icônico-verbais assemelhados” (MENDONÇA, 2010, p.212).

No Brasil, as nomenclaturas comumente utilizadas são caricatura, charge, cartum, história em quadrinhos, tiras e tirinha. Segundo Mendonça (2010), a caricatura costuma ser utilizada como ilustração de um texto, como uma crônica, e compreende um desenho exagerado com deformações de características marcantes de pessoas, animais, coisas, fatos. A charge é um texto gráfico de humor crítico que discute algum fato noticiado. De forma similar, o cartum expressa ideias e opiniões críticas sobre questões políticas, sociais, esportivas e religiosas, através de uma imagem ou sequência de imagens, mas não possui uma relação direta com o noticiário como a charge, ou seja, aborda um humor mais atemporal. Por sua parte, as histórias em quadrinhos são compostas de um ou mais quadros, com uma sequência narrativa obrigatória e possui personagens, normalmente, fixos. Ramos (2011) complementa que essas possuem uma linguagem própria (balões, legendas, onomatopeias), tipo textual predominantemente narrativo, composto por diálogos, e o uso de imagens desenhadas.

Além da incorporação do nome devido à relação com o formato do texto, as tiras, que também abordam temas relacionados à política e questões sociais, são consideradas por estudiosos e pesquisadores como “um subtipo de HQ: mais curtas (até 4 quadrinhos) e, portanto, de caráter sintético, podem ser sequenciais ou fechadas” (MENDONÇA, 2010, p.214), ou seja, é “um texto curto (dada a restrição do formato retangular, que é fixo), construído em um ou mais quadrinhos, com presença de personagens fixos ou não, que cria uma narrativa com desfecho inesperado no final” (RAMOS, 2009, p.24).

Em nosso trabalho, ainda que os livros analisados contemplem o ensino da língua espanhola, utilizaremos a nomenclatura em língua portuguesa, por ser a língua materna das autoras deste estudo. Sendo assim, adotaremos o termo Histórias em quadrinhos (HQs) como hipergênero que abarca o subgênero das tiras descrito acima.

Apesar de não possuir um nome oficial, os textos e imagens em ação (EISNER, 2001) receberam diferentes nomes pelos diversos países do mundo em que se estabeleceu: *gibi*, *histórias em quadrinhos (HQs)*, *quadrinhos*, *revistinha*, *nona arte* no Brasil; *comics*, *graphic novel*, *sequential art* nos Estados Unidos; *mangá* no Japão; *historietas* na Argentina; *muñequitos e cómicos* no México; *muñequitos* em Cuba; *histórias em quadrinhos*, *banda desenhada ou BD* em Portugal; *fumetti* na Itália; *bande dessinée* ou *BD* na França; *tebeo* na Espanha; *manhuas* na China; entre outras designações pelo mundo.

5. A UTILIZAÇÃO DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS NA SALA DE AULA

As HQs nem sempre foram bem vistas no contexto da educação no Brasil. Professores mais conservadores acreditavam que as histórias em quadrinhos eram uma má influência para os alunos e uma ameaça para a língua portuguesa porque continham muitos estrangeirismos. Alguns professores, os mais ousados, ainda assim levavam o gênero para a sala de aula (CARVALHO, 2006).

Entretanto, ao longo dos anos, essas resistências aos quadrinhos por parte da escola diminuíram. A partir dos anos 1970, já havia narrativas gráficas sequenciais em livros didáticos brasileiros, elaboradas, inclusive, por artistas consagrados. Essas narrativas eram usadas nos livros didáticos para sintetizar ou exemplificar os conteúdos abordados naquele capítulo. Utilizando a linguagem característica dos quadrinhos (balões de fala, quadros, etc.), estes eram usados para suavizar a diagramação e complementar de forma mais leve o texto didático. Ou seja, era subaproveitado, porém consideramos um avanço a presença do gênero no livro didático.

Compartilhamos dos ideais ancorados na defesa, feita por vários educadores, por uma utilização mais eficiente do gênero em sala de aula, usos que possibilitem, entre outras coisas, o incentivo à leitura verbal e não verbal, o aprendizado de línguas estrangeiras, a promoção do debate e à reflexão sobre determinado tema. Para isso, o professor precisaria conhecer as características do gênero a ser trabalhado, saber que é necessário um trabalho que leve em conta também o visual, pois a leitura de uma HQ não se esgota apenas no seu elemento verbal, como muitas vezes vemos em propostas de livros didáticos.

De acordo com Groensteen (2004, p.44), é justamente “nas articulações internas em elos de imagens que se fixa o sentido, jogando o texto, por este ângulo, frequentemente, apenas um papel complementar”. Portanto, é necessário também identificar as metáforas visuais, os tipos de balões (de fala, de pensamento etc.), ou as onomatopeias. Como vemos, para um bom trabalho com as Histórias em quadrinhos é preciso ler todo o seu conjunto e não somente elementos isolados.

Vergueiro (2009, p.21) afirma que “as histórias em quadrinhos aumentam a motivação dos estudantes para o conteúdo das aulas, aguçando sua curiosidade e desafiando seu senso crítico”. Logo as HQs podem ser usadas em aulas de diferentes disciplinas, pois favorecem a diversidade de temas, atendem a diferentes gostos e idades e podem também contribuir para a ampliação da formação de valores e do exercício da cidadania. As atividades podem desenvolver significativamente a leitura e a escrita, de forma lúdica.

6. METODOLOGIA

O *corpora* da nossa pesquisa está constituído dos textos e das atividades referentes ao gênero Histórias em quadrinhos presentes nos três volumes das coleções: *Enlaces: español para jóvenes brasileños* e *Cercanía Joven*. Ambas aprovadas pelo PNLD 2015. Ressalvamos a ausência do volume 2 da coleção *Cercanía Joven* na análise, por este não possuir nenhum texto do gênero.

Nossa pesquisa se compõe em análise quantitativa e qualitativa do *corpora*. No que se refere à escolha do gênero “histórias em quadrinhos” optamos por este gênero por ser, atualmente, muito utilizado nas aulas e nos livros didáticos de espanhol como

língua estrangeira, com o objetivo de motivar os alunos através de uma leitura curta e prazerosa, além de trabalhar os aspectos culturais presentes nas HQs assim como o uso linguístico dos países de língua espanhola, produtores dos textos analisados.

Além disso, como professoras, percebemos que é bastante comum encontrar textos desse gênero nos livros didáticos, seja de língua materna ou estrangeira. Contudo, também identificamos que os recursos não verbais destes textos não são muito explorados e, em alguns casos, os recursos verbais são usados, somente, para trabalhar questões linguísticas. Por isso, acreditamos que seja importante a discussão, ou uma retomada desta, sobre como as histórias em quadrinhos são tratadas nos livros didáticos. Após selecionar as HQs, tentamos responder aos seguintes critérios expostos no PNLD - BLOCO III (2014: p. 17), “no que se refere à compreensão leitora, a coleção: Propõe atividades de: Pré-leitura? Leitura, que contemple uma efetiva interação texto-leitor? Pós-leitura?”; “Trabalha estratégias, tais como localização de informações explícitas e implícitas no texto, levantamento de hipóteses, produção de inferência, compreensão detalhada e global do texto, dentre outras? Em caso positivo, especifique quais”; “propõe atividades que estimulem a leitura crítica”; “reúne um conjunto de textos representativos das comunidades falantes da LE, com temas adequados ao ensino médio, que não veicule estereótipos nem preconceitos”; “Seleciona textos que favorecem o acesso à diversidade cultural, social, étnica, etária e de gênero manifestada na LE, de modo a garantir a compreensão de que essa diversidade é inerente à constituição de uma língua e a das comunidades que nela se expressam”; “oferece oportunidade de acesso a manifestações estéticas das diferentes comunidades que se identificam com a cultura estrangeira e com a nacional” (PNLD 2014, p. 11-13).

7. ANÁLISES

Por meio de uma análise contrastiva realizada entre as duas coleções, observamos que os exercícios dos livros poderiam explorar mais os elementos não verbais. Inclusive, em algumas histórias em quadrinhos analisadas, explorar e ler os elementos visuais são cruciais para o entendimento da sequência narrativa. Contudo, percebemos que geralmente o conteúdo verbal costuma ser mais privilegiado nas diversas atividades dos livros.

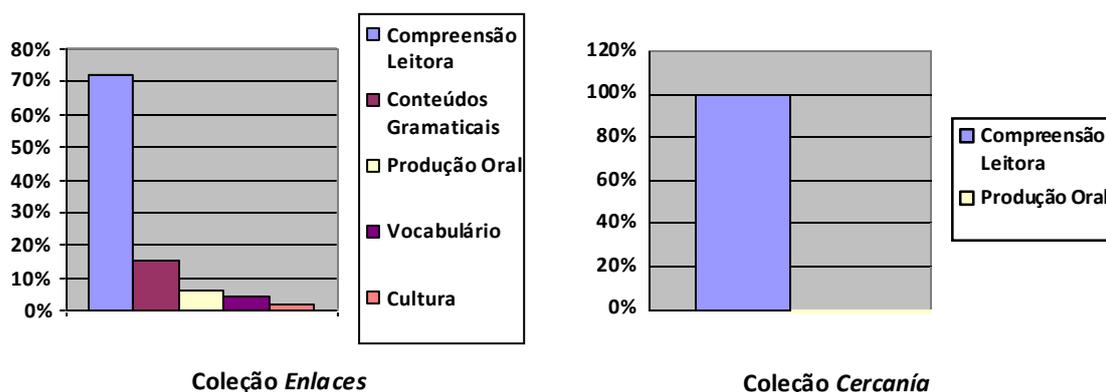
Outra característica comum presente nas HQs é a abordagem sobre temas do cotidiano e a crítica social, que permite uma leitura mais profunda e detalhada, ou seja, possibilita uma reflexão sobre temas importantes para a sociedade, envolvendo questões políticas, econômicas, sociais, históricas, geográficas, de saúde, antigas, atuais, etc.

As duas coleções analisadas possuem HQs com temas importantes que podem gerar uma reflexão crítica por parte dos alunos do ensino médio, considerando as turmas de ensino regular, sendo este um dos pontos positivos dos livros. Entretanto, algumas atividades propostas pelos autores das duas coleções não problematizam e aprofundam de forma efetiva o tema explorado.

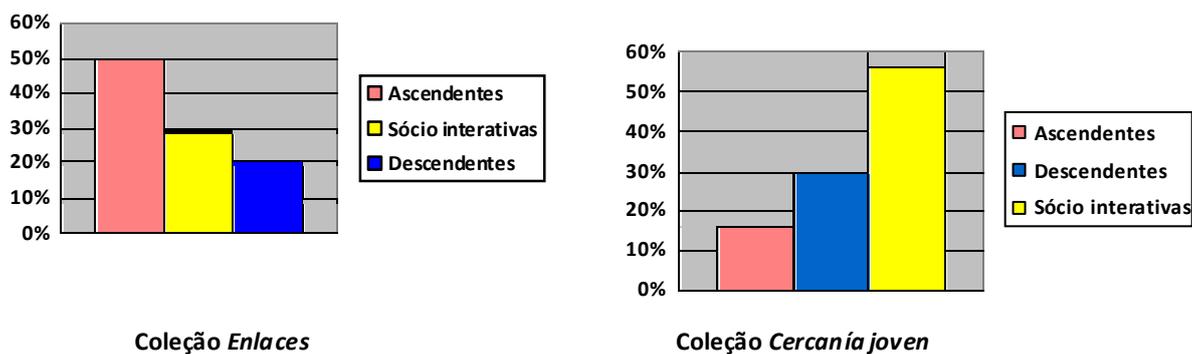
Na coleção *Enlaces*, algumas histórias em quadrinhos, ainda que proporcionem uma leitura crítica, são seguidas de atividades que exploram apenas conteúdos gramaticais, sendo assim, nessas questões, o gênero encontra-se subaproveitado, considerando sua capacidade de reflexão através da leitura. Na coleção *Cercanía Joven*, existem HQs que são utilizadas somente para ilustrar um determinado tema trabalhado na unidade didática, ou seja, são usadas como se fosse uma figura de ilustração.

Na coleção *Cercanía Joven*, percebemos que as histórias em quadrinhos estão presentes nas três fases do trabalho com leitura, entretanto, na coleção *Enlaces*, observamos uma maior incidência em seções que iniciam ou finalizam as unidades, ou seja, fases da pré-leitura e pós-leitura.

Com relação às questões relacionadas ao gênero História em quadrinhos, na *Coleção Enlaces*, a maior parte das atividades está direcionada a trabalhar a compreensão leitora. Contudo, também há atividades que exploram conteúdos gramaticais, produção oral, vocabulário e questões culturais. Na coleção *Cercanía Joven*, a maior parte das atividades também focaliza na compreensão leitora, como podemos ver nos gráficos a seguir:

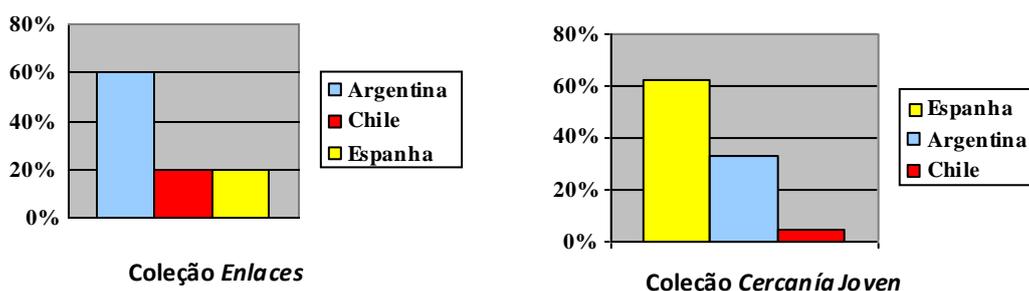


Com relação ao modelo das questões, na coleção *Enlaces*, grande parte das questões de compreensão leitora sobre o gênero Histórias em quadrinhos possui modelo ascendente, o que é contraditório, já que a coleção se propõe a trabalhar com o modelo sociointeracionista. Já a coleção *Cercanía Joven* consegue manter a maioria das questões dentro da concepção sociointeracionista, modelo que se propôs a adotar.



7.1. Sobre a falta de diversidade geográfica

Um dado obtido que merece destaque se relaciona as origens dos textos do gênero analisado. Através da análise dos livros, percebemos que as duas coleções trabalham com HQs de apenas três países que possuem o espanhol como idioma oficial, a saber, Argentina, Chile e Espanha, como mostram os gráficos abaixo:



A influência do MERCOSUL, entre outros fatores, aumentou a demanda do ensino de espanhol no Brasil nos últimos anos. Além de o idioma ser um grande veículo de comunicação internacional, a aprendizagem do espanhol no Brasil é uma forma de fortalecer a América Latina, promovendo (re)encontro entre os latino-americanos.

Entretanto, na análise dos livros didáticos, que são utilizados como ferramentas das aulas de espanhol como língua estrangeira das escolas públicas brasileiras, encontramos uma contradição, afinal, grande parte dos textos do gênero analisado utilizados nos materiais observados é de origem peninsular, especialmente na coleção *Cercanía Joven* (62%). Segundo CAMARGO (2004), existem duas explicações para essa circunstância:

Isso se deve a dois fatos. Por um lado, à ausência de uma política clara e eficiente de difusão linguístico-cultural entre os países que compõem o MERCOSUL o que, conseqüentemente, também implicou na ausência de uma política de publicação e distribuição de materiais didáticos pertinentes para o ensino do espanhol falado e escrito na região. Por outro lado, à existência destas mesmas políticas na Espanha, políticas estas que se materializam quando este país criou, concomitante ao MERCOSUL, o Instituto Cervantes com o objetivo precípua de divulgar a língua e a cultura espanhola pelo mundo. (CAMARGO, 2004, p.143).

Devido a sua política linguística consistente e bem formulada, unida a sua tradição no ensino de línguas, a variedade da Espanha costuma ser ensinada pelos professores através de textos e atividades originários desse país. Dessa forma, perpetua-se uma hegemonia eurocêntrica, ao mesmo tempo em que exclui as variedades hispano-americanas com suas ricas culturas dos materiais didáticos e, em consequência, contribui para a permanência de posturas vinculadas ao preconceito linguístico no ensino/aprendizagem de espanhol.

Além da primazia peninsular, buscamos compreender ainda a considerável frequência de HQs provenientes da Argentina, especialmente na coleção *Enlaces*, assim como a presença de textos do gênero oriundos do Chile nas duas coleções.

Consideramos que a marcada constância de HQs argentinas se deve ao notável reconhecimento e importância que o país possui na criação e publicação do referido gênero no cenário internacional. O grande número de cartunistas célebres e personagens mundialmente famosos, que possuem um forte sentimento nacional, demonstram visivelmente a forte cultura das “historietas” nesse país.

Entretanto, outros fatores podem ter influenciado a perceptível quantidade de HQs argentinas, assim como a presença de textos chilenos como, por exemplo, os indicadores socioeconômicos que Argentina e Chile apresentam atrelados a percepção

de que tais países, desempenham no contexto da América, um papel semelhante ao da Espanha (ARAÚJO; BUENO, 2014).

Assim, não apenas a questão geográfica influencia na escolha dos textos presentes nos materiais didáticos como também a socioeconômica, restrita a países de maior expressividade.

Considerando que o espanhol é uma língua falada por 21 países, percebemos que a riqueza da sua diversidade não é explorada pelos livros didáticos analisados. Identificamos que o ensino de língua espanhola encontra-se prejudicado nesse sentido, uma vez que os alunos têm acesso a HQs de somente 3 países de fala espanhola e dos mesmos personagens, ou seja, as coleções não propiciam a diversidade da língua e sua cultura nesse gênero, afetando a prática de um ensino pautado na pluralidade cultural.

8. CONCLUSÕES

Nesta pesquisa, buscamos analisar o gênero História em quadrinhos e suas atividades nas duas coleções de espanhol aprovadas pelo PNLD-2015. Após a análise do nosso *corpora*, chegamos às seguintes conclusões:

Com relação às questões relacionadas ao gênero HQ, na coleção *Enlaces*, a maior parte das atividades está direcionada a trabalhar a compreensão leitora. Porém também há atividades que exploram: conteúdos gramaticais, produção oral, produção escrita; vocabulário e questões culturais. Na coleção *Cercanía Joven*, a maior parte das atividades também trabalha a compreensão leitora, entretanto as outras habilidades trabalhadas são somente a produção oral e atividades sobre vocabulário.

No que se refere ao modelo das questões, na coleção *Enlaces* grande parte das questões de compreensão leitora sobre o gênero Histórias em quadrinhos possui modelo ascendente, o que é contraditório, já que a coleção se propõe a trabalhar com o modelo sociointeracionista. Já a coleção *Cercanía Joven* consegue manter a maioria das questões na linha sociointeracionista, modelo que se propôs a adotar.

Após nossa análise, pudemos constatar que nas duas coleções as temáticas abordadas são interessantes, iniciam uma reflexão crítica, porém não são aprofundadas. Esse papel caberia, então, ao professor discutir em sala com seus alunos.

Também constatamos nas duas coleções que há exercícios nos quais o texto visual não é trabalhado e, portanto, a compreensão global da historinha é prejudicada, sem levar em conta que o gênero HQ é composto da parte verbal e não verbal, e é justamente o conjunto dessas partes que compõe uma história em quadrinhos e, portanto, o conjunto deveria ser lido.

Observamos que na coleção *Cercanía Joven* as histórias em quadrinhos são utilizadas em diferentes momentos do capítulo (pré-leitura, leitura e pós-leitura). Já na coleção *Enlaces* o gênero aparece na maioria das vezes nas etapas de pré-leitura ou pós-leitura.

Com relação à diversidade geográfica, as duas coleções apresentam HQs de apenas três países de fala espanhola, a saber, Argentina, Chile e Espanha. Acreditamos que o ensino de língua espanhola fica prejudicado nesse sentido, uma vez que os alunos têm acesso a textos desse gênero de somente três países de fala espanhola, ou seja, as coleções não propiciam a diversidade da língua nesse gênero. Outro dado que nos chamou a atenção foi o fato de as histórias em quadrinhos serem relacionadas,

geralmente, aos mesmos personagens. Portanto o aluno não tem acesso nem a diversidade da língua e suas respectivas culturas e nem a diversidade do gênero.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARAÚJO, Leandro; BUENO, Rafaela. *Posicionando-se frente à diversidade linguística: O caso do espanhol como língua estrangeira*. Revista do SELL, v.4, n.1, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.

BARBOSA, Alexandre. *Os quadrinhos no ensino de Artes*. In: Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula. RAMA, Angela; VERGUEIRO, Waldomiro, (orgs.). 3ed., São Paulo: Contexto, 2006.

BRASIL. *Guia de livros didáticos: PNLD 2015: língua estrangeira moderna: ensino médio*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2014.

_____. *Orientações Curriculares Nacionais*. Brasília: MEC/ SEB, 2006.

_____. *Parâmetros Curriculares Nacionais: terceiro e quarto ciclos do Ensino Fundamental– Língua estrangeira*. Brasília: Secretaria de Educação Fundamental/MEC, 1998.

CAMARGO, Moacir. *O ensino do espanhol no Brasil: um pouco de sua história*. Disponível em <revistas.iel.unicamp.br/index.php/tla/article/download/2222/1728>. Acesso em: 26 de jan. 2016.

CARVALHO, DJota. *A educação está no gibi*. Campinas: Papyrus, 2006

COELHO, Lidiane; MESQUITA, Diana. *Língua, cultura e identidade*. Disponível: <<http://revista.uft.edu.br/index.php/entreletras/article/view/975>>. Acesso em: 10 de fev. 2016.

COSSON, Rildo. *Letramento Literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2014.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial: Princípios e práticas do lendário cartunista*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GROENSTEEN, Thierry. *História em quadrinhos: essa desconhecida arte popular*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2004

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção de texto, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MENDONÇA, Márcia Rodrigues de Souza. *Um gênero quadro a quadro: a história em quadrinhos*. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva; MACHADO, Ana Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Orgs.). *Gêneros Textuais e Ensino*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

NARDI, Fabiele. *Espaços de identificação: um olhar discursivo sobre a cultura em livros didáticos para o ensino de língua espanhola*. Disponível em: <<http://www.apeesp.com.br/web/ciplom/Arquivos/artigos/pdf/fabiele-nardi.pdf>>. Acesso: 04 de fev. de 2016.

PARAQUETT, M. *Da abordagem estruturalista à comunicativa: um esboço histórico do Ensino de Espanhol Língua Estrangeira no Brasil*. In: TROUCHE, A. L. G. & REIS, L. de F. (orgs.). HISPANISMO 2000. Brasília: Ministério de Educación, Cultura y Deporte / Associação Brasileira de Hispanistas, v. 1, 2001, p. 186-194.

RICHARDS, Jack C. & RODGERS, Theodore. *Enfoques y métodos en la enseñanza de idiomas*. España: Cambridge, 1998.

RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2009.

RAMOS, Paulo. *Tiras, Gênero e Hipergênero: Como os Três Conceitos se Processam nas Histórias em Quadrinhos*. In: VI Siget - Simpósio Internacional de Estudos dos Gêneros Textuais, 2011, Natal. Anais do VI Siget - Simpósio Internacional de Estudos dos Gêneros Textuais, 2011. Disponível em <[http://www.cchla.ufrn.br/visiget/pgs/pt/anais/Artigos/Paulo%20Ramos%20\(UNIFESP\).pdf](http://www.cchla.ufrn.br/visiget/pgs/pt/anais/Artigos/Paulo%20Ramos%20(UNIFESP).pdf)>. Acesso em: 09 de nov. de 2015.

SCHULZ, Lisiane; CUSTODIO, Magda; VIAPIANA, Simone. *Concepções de Língua, linguagem, ensino e aprendizagem e suas repercussões na sala de aula de língua estrangeira*. Pensar Línguas Estrangeiras. PLE: Caxias do Sul, I. 1, 2012.

VAZQUEZ, Renato P. *Eu também sou importante! Um estudo do lugar da História em Quadrinho nos Livros Didáticos*. Monografia de Especialização em Língua Espanhola Instrumental para Leitura Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2009.

VERGUEIRO, Waldomiro (orgs.). *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*. 3. ed. 3ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2009.

VYGOTSKY, Lev. *A Construção do Pensamento e da Linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

***Aline de Araujo Torres Gabriel**

Aline possui bacharelado e licenciatura em Letras na habilitação Português-Espanhol pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atua como professora de espanhol na educação básica e em cursos de idioma. Atualmente é mestranda em língua espanhola na UFRJ estudando a entoação do espanhol na variedade mexicana e cursa também especialização em espanhol para leitura na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Contato: alineufrj.torres@gmail.com

****Thaís Vale Rosa Pereira**

Thaís possui licenciatura em Letras na habilitação Português / Espanhol / Literaturas pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Atua como professora de espanhol na educação básica e em cursos preparatórios para o vestibular. Atualmente,

curso a pós-graduação lato sensu em Língua Espanhola Instrumental para Leitura na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Contato: thaisvrpereira@gmail.com

A ESCRITA UTÓPICA COMO FUGA DA IMPRATICABILIDADE DO REAL: O Brasil como espaço de refúgio e progresso em Stefan Zweig e Michel Laub

MUNSBURG, Gabriel Felipe Pautz (UFRGS)

“E nenhuma fantasia é suficiente para imaginar o que esta terra, este mundo, será para a futura geração.”
– Stefan Zweig, em *Brasil, país do futuro*.

Introdução

Em 1941, o escritor austríaco Stefan Zweig realizou o lançamento de *Brasil, país do futuro*, ensaio contendo o resultado de suas pesquisas pelo país no qual fixou residência em seu exílio até sua morte. A obra – que foi lançada simultaneamente em português, alemão, francês, inglês e sueco – causou recepções diferenciadas por seus leitores. A boa imagem do Brasil passada por Zweig foi, e continua sendo, alvo de críticas e desacordos, uma vez que o país sofria com a ditadura do Estado Novo (1939-1945); dessa forma, *País do futuro* foi taxada muitas vezes como uma obra que, ao elogiar o Brasil, louvava também o governo brasileiro.

Setenta anos após o lançamento de *Brasil, país do futuro*, Michel Laub publica *Diário da queda* (2011), romance no qual a história de três gerações de uma família de origem judaica é discutida em uma narrativa fragmentada, tanto pela percepção do próprio narrador – a terceira geração – quanto por trechos de escritos de seu pai e seu avô, este último um judeu alemão sobrevivente de Auschwitz que se refugiou em Porto Alegre após sua libertação. O sobrevivente dos campos de concentração escreve cadernos de verbetes sobre como o “mundo deveria ser”, tão distantes da realidade quanto o Brasil caracterizado por Stefan Zweig.

A proposta deste breve artigo, por consequência, é analisar comparativamente a escrita destes dois judeus alemães refugiados no Brasil dos anos 1940, valendo-se de suas visões imaginárias de sociedade em que estão inseridos.

Exílio judeu nas décadas de 1930 e 1940

A história do exílio de judeus europeus, em virtude da ascensão e permanência do partido nacional-socialista na Alemanha, pode ser dividida em três fases, conforme artigo de Izabela Kestler (2007): a primeira, de 1933 a 1938, pode ser chamada de exílio

ou “sala de espera”. Nesta fase, os judeus alemães procuravam exílio nos países vizinhos à Alemanha, principalmente França e Tchecoslováquia. A segunda fase inicia-se após a *Reichskristallnacht* – Noite dos cristais quebrados – em 9 de novembro de 1938, e a queima de sinagogas, momento em que há uma interrupção de quaisquer atividades intelectuais por parte dos judeus, os quais realizam uma fuga em massa para além dos países vizinhos à Alemanha (a Áustria já estava anexada ao Terceiro Reich desde março daquele ano, fazendo com que muitos judeus procurassem exílio em outros países). Dá-se então, entre 1940 e 1945, a terceira fase de exílio, denominada fase ultramarina, na qual os judeus espalham-se por praticamente todos continentes, incluindo a América do Sul.

Não há um número conciso dos judeus que chegaram ao Brasil durante o período da Segunda Guerra Mundial, principalmente porque o país também passava pela ditadura do Estado Novo que, desde 1937, possuía políticas restritivas a imigrantes. Entretanto, a tese de René Decol (1999), intitulada “Imigrações urbanas para o Brasil: o caso dos judeus”, estima que, entre 1920 e 1949, mais de 60 mil judeus migraram ao Brasil. Entre os principais destinos dos imigrantes, os grandes centros culturais do país foram os mais procurados, sendo eles São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre, uma vez que muitos dos destes que aqui se exilavam faziam parte de uma elite intelectual. Uma vez que acomodados ao país de exílio, continuaram em atividade. Como exemplos dos mais conhecidos, podemos citar Stefan Zweig, Ernst Feder e Herbert Caro¹.

Em 1933, após ter a prática da profissão de advogado revogada por sua ascendência judaica, Herbert Moritz Caro deixou Berlim em direção à França, onde estudou letras românicas. Como o cerco aos refugiados alemães continuou fechando-se, Caro e sua esposa, Nina Zabłudowski, imigraram em 1935 ao Brasil, onde fundou a Sociedade Israelita do Brasil em Porto Alegre. Na capital gaúcha, Caro atuou também como crítico, escrevendo inúmeros artigos sobre música, literatura e propaganda. Foi, entretanto, através das traduções de obras de Thomas Mann, Emil Ludwig, Max Frisch, Elias Canetti e outros que tornou-se conhecido. Através de suas pesquisas², escreveu também sobre as relações do Brasil encontradas nas obras de Thomas Mann, “descobrimo” a nacionalidade brasileira de sua mãe, Julia Mann.

Ernst Feder, por sua vez, exilou-se no Rio de Janeiro a partir de 1941, após breve período em Paris, onde teve contato com o embaixador Souza Dantas, o qual, além de

conseguir vistos de permanência a Feder e esposa, Erna Zobel, escreveu-lhe uma carta de recomendação ao jornal A Noite, do Rio de Janeiro. Dois meses após sua chegada ao país, Feder já possuía sua coluna no Jornal do Brasil. Também trabalhou como correspondente aos jornais *Nationalzeitung* (da Basileia), *Aufbau* (de Nova York) e *Argentinisches Tageblatt* (de Buenos Aires). Bem verdade que, após a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, em 1942, houve uma diminuição das publicações de Feder na imprensa brasileira. Feder escrevia de forma a mediar os acontecimentos políticos do Brasil com a cultura alemã, vivendo intensamente o intercâmbio cultural entre ambos os países. Amigo íntimo do casal Lotte e Stefan Zweig, ficou conhecido como o último a vê-los vivos³. Esquecido intelectualmente, Feder retornou a Alemanha em 1958, onde faleceu em 1964.

Stefan Zweig e o país do futuro

Stefan Zweig (1881-1942) foi um dos escritores europeus que se refugiou no Brasil no início do século XX. Mesmo sendo um dos escritores mais prestigiados durante a década de 1920, Zweig deixou a Áustria em 1934 devido à ascensão do nazismo e das políticas antisemitas de Adolf Hitler, que ultrapassavam as fronteiras alemãs, uma vez que possuía origem judaica. Após seis anos vivendo como cidadão britânico entre Londres e Bath, o austríaco e sua esposa, Charlotte Elizabeth Altmann, cruzaram o oceano indo aos Estados Unidos da América e, na sequência, para o Brasil, onde fixaram residência em Petrópolis, no estado do Rio de Janeiro.

Desde sua primeira passagem por terras brasileiras, em 1936, Stefan Zweig ficou fascinado pelo que viu em sua chegada ao Rio de Janeiro, como conta na introdução de *Brasil, país do futuro* (1941):

“Deu-se então a minha chegada ao Rio, que me causou uma das mais fortes impressões de minha vida. Fiquei fascinado e, ao mesmo tempo, comovido, pois se me deparou, não só uma das mais magníficas paisagens do mundo, nesta combinação sem igual de mar e montanha, cidade e natureza tropical, mas também uma espécie inteiramente nova de civilização” (ZWEIG, [1941] 1960, p. 4).

A visão positivista de Zweig sobre o Brasil exposta em seu ensaio foi evidentemente reforçada por sua crítica ao nacionalismo e às teorias eugênicas europeias. O escritor aborda a história do país desde seu descobrimento em 1500 até a

década de 1930 de forma pacífica, realizando elogios – muitas vezes exagerados – à civilização e política brasileira. Todavia, o presidente Getúlio Vargas implantava, desde 1937 após golpe político, um regime de poder central e autoritário que exaltava o nacionalismo e o anticomunismo, conhecido como Estado Novo. Políticas imigratórias seletivas e restritivas foram instauradas juntamente ao Estado Novo, dificultando a entrada de judeus e demais refugiados do nazismo em terras brasileiras. Tais políticas baseavam-se em doutrinas racistas como o arianismo, darwinismo social e eugenia para a concessão de vistos de entrada no Brasil. Zweig aponta que, se posto em prática no Brasil, este “delírio europeu de nacionalidade e raças” poderia transformá-lo no “país mais desunido, menos pacífico e mais intranquilo do mundo”:

“O que em outros países está teoricamente estabelecido apenas no papel e no pergaminho, a absoluta igualdade dos cidadãos na vida pública, bem como na vida privada, aqui existe de fato, na escola, nos empregos, nas igrejas, nas profissões e na vida militar, nas universidades, nas cátedras (...) Não há distinção de cores, exclusões, separações presunçosas” (ZWEIG, 1960, p. 8).

Ao falar da civilização, Zweig novamente exulta o povo brasileiro como seres “de compleição mais delicada”, “calmo, pensativo e sentimental” (ZWEIG, 1960, p. 113). Tais características são estendidas ao trato para com os estrangeiros:

“O brasileiro é de boa índole e de boa fé e o povo possui aquele traço de confiança e cordialidade que muitas vezes é próprio dos meridionais da Europa, porém que raramente é tão pronunciado e tão geral quanto aqui. Em todos os meses que aqui passei, não vi falta de afabilidade; nem nas classes superiores nem nas inferiores; por toda parte pude verificar a mesma ausência de desconfiança – hoje tão rara – para com os estrangeiros, para com os de outras raças ou de outras classes”(ZWEIG, 1960, p. 115).

Surge, portanto, uma questão a ser discutida sobre o ensaio de Stefan Zweig: por que seu texto reverencia a um Brasil imaculado e com pompas de “país do futuro”, enquanto a realidade político-social demonstra, se não o contrário, uma enorme disparidade com o relatado? Afastando-se da destruição proporcionada pelas doutrinas eugênicas em voga na Europa, Zweig aproxima utopicamente o Brasil à República de Platão, considerando este local na América o ideal para o progresso da humanidade acontecer. A impossibilidade dos avanços da humanidade acarreta, portanto, na criação de um mundo ficcional como ponto de referência a apaziguar tal míngua. O escritor é então o responsável pela criação deste novo mundo e pelas possibilidades de se ver a situação nas quais está imerso por outros vieses.

Aos olhos das autoridades brasileiras, porém, a imigração de negros, japoneses e judeus poderia significar a introdução de ameaças dos valores doutrinários à segurança nacional, como o socialismo e o comunismo, assim como a efetiva presença de raças inferiores, o que abalaria as pretensões de uma identidade brasileira, refletida numa totalidade branca e católica no Brasil à imagem do colonizador português.

“Comunismo e *judaísmo* passam a ser termos interligados, atacados através do discurso oficial, da literatura integralista e das idéias representativas do pensamento católico de direita, chamando a atenção das autoridades brasileiras para esta relação entre comunistas e judeus (CARNEIRO, 1988, p. 118).

Em outras palavras, o discurso nacional-socialista alemão foi adaptado à realidade brasileira e utilizado, através da intervenção do estado, na busca de um equilíbrio político, social e racial. René Gertz indica, em *O perigo alemão* (1991), o germanismo, o nazismo e o integralismo⁴ como justificativas à “campanha de nacionalização” colocada em prática pelo governo brasileiro, mas idealizada já aos primeiros passos da ascensão nacional-socialista na Alemanha. O interventor federal (governador) do Rio Grande do Sul entre 1938 e 1943, Cordeiro de Farias, desencadeou a ação estatal por considerar a região mais povoada de alemães como uma “base cultural e étnica comum [que] favorecia o separatismo do sul do Brasil” (CORDEIRO DE FARIAS apud. GERTZ, 1991, p. 63). Gertz aponta, então, duas frentes na campanha de nacionalização: uma através da educação e outra de forma repressiva; porém em que alguns casos não seja possível ter clareza quanto aos seus limites. A proibição do uso de línguas estrangeiras pode ser um exemplo desta campanha, pois inicia com o pretexto de unificar a língua portuguesa nas escolas, mas eclode na repressão, por vezes, violenta de seu uso, sobretudo após o Brasil entrar na guerra contra o Eixo, em 1942.

“A ação repressiva também é desencadeada logo no início do Estado Novo, mas num primeiro momento atinge mais integralistas e nazistas, em especial a partir da intenção de 1938. Gradativamente o aparelho repressor, porém, vai crescendo e ampliando sua ação, transformando muitas vezes disputas pessoais em perseguição ou originando incidentes cotidianos com efeitos muito danosos para as populações de origem alemã” (GERTZ, 1991, p. 67).

Todavia, é importante salientar que o antissemitismo não era uma preocupação urgente na vida dos imigrantes e refugiados europeus que já habitavam terras brasileiras, como notado através da atuação de Ernst Feder, por exemplo. Como analisa a historiadora Maria Luiza Tucci Carneiro, os judeus residentes no Brasil durante a

ditadura da Era Vargas não foram obrigados a usar vestimentas que os distinguissem dos brasileiros natos nem sofreram discriminações como o uso de bancos separados em espaços públicos. “Entretanto muitos daqueles que para cá tentaram emigrar e não conseguiram, acabaram morrendo nos campos de concentração” (CARNEIRO, 1988, p. 249), efeito da recusa de vistos de entrada a milhares de judeus pelo governo Vargas. De qualquer modo, ao repensarmos a posição política na recusa do recebimento de refugiados tomada pelo Brasil neste período, concluímos para uma responsabilidade histórica diante da questão judaica e da Shoá.

Um tratado de como o mundo deveria ser

A partir desta breve contextualização, façamos o processo imaginativo proposto pelo narrador de *Diário da queda* (2011), de Michel Laub, romance no qual é narrada, entre outros assuntos, a situação de um judeu sobrevivente de Auschwitz pelo neto:

“Imagine uma casa rica em Porto Alegre, 1945. Imagine um jantar nessa casa, a mesa num dos ambientes da sala, uma família que fala vários idiomas, inclusive e em especial o alemão. A família é servida por empregados de uniforme e talvez comente a posse do presidente Eurico Gaspar Dutra, de quem meu avô jamais tinha ouvido falar, ou um discurso de Carlos Lacerda, de quem meu avô jamais tinha ouvido falar também, ou qualquer dessas referências conhecidas do período, os cassinos, a Rádio Nacional, as vedetes do teatro de revista, e pelo resto da noite se bebe e faz brindes e em nenhum momento o dono da casa se dirige ao meu avô a não ser para comentar que o mundo ficaria pior com a vitória americana na guerra” (LAUB, 2011, p. 27).

Fica bastante nítido ao leitor deste trecho perceber a, no mínimo, incômoda situação do sujeito recentemente chegado ao sul do Brasil em meio aos turbilhões políticos e econômicos de 1945. Uma vez que o avô faleceu antes do nascimento do narrador do romance de Laub, sua história é contada a partir de relatos dados por seu pai, alguns poucos comentários de sua avó, e por uma série de dezesseis cadernos com verbetes escritos pelo próprio avô paterno. A disposição de tais escritos, porém, é completamente distanteda realidade factual: “O verbete *leite*, por exemplo, fala de um *alimento líquido e de textura cremosa que além de conter cálcio e outras substâncias essenciais ao organismo tem a vantagem de ser muito pouco suscetível ao desenvolvimento de bactérias*” (LAUB, 2011, p. 24).

O trabalho de escrita dos cadernos deu-se de forma secreta da esposa e do filho, em seu escritório, aparentemente em um impulso único décadas após os eventos que

narra e encerrado com o suicídio de seu autor. Alguns anos depois de descobertos, o filho manda traduzir os cadernos escritos em alemão para só então poder ler os verbetes “leite”, “canil”, “gravidez”, “família”, etc., sem nunca encontrar algo da vida de seu pai antes da chegada ao Brasil e, muito menos, sobre a guerra ou Auschwitz. O conteúdo dos cadernos mostra a seu leitor uma espécie de tratado de como o mundo deveria ser, contendo verbetes “evidentemente mentirosos”, como analisa o neto:

“Nos cadernos do meu avô, o Brasil de 1945 era um país que não tinha passado pela escravidão. Onde nenhum agente do governo fez restrições à vinda de imigrantes fugidos da guerra. Um lugar repleto de oportunidades para um professor de matemática que não falava português, e logo depois de se curar da febre tifoide meu avô começou a procurar emprego, não seria muito difícil já que havia uma demanda grande nas escolas, nas faculdades, nos institutos que faziam Porto Alegre uma cidade de excelência científica, que também promovia simpósios regulares sobre arte e filosofia, eventos agradáveis seguidos por noites agradáveis num dos inúmeros cafés do centro frequentados por mulheres *bonitas e solteiras como convém*, cujos pais ficariam muito satisfeitos ao serem apresentados a um judeu” (LAUB, 2011, p. 27).

O sobrevivente de Auschwitz escreve tal “como o mundo deveria ser”, de forma semelhante à criação estereotipada de Stefan Zweig sobre o Brasil. Ambos os autores dos textos são sujeitos traumatizados pela involução da humanidade com a ascensão dos discursos nazistas e fascistas na Europa, até então o centro do mundo. Além da fuga física do epicentro das catástrofes, estes refugiam-se num país que até então é tido como um paraíso natural, na visão dos próprios estrangeiros, além de promessas de progressos. Em tais sujeitos destituídos de passado, um esteio para sobreviver às calamidades da vida é de suma importância e, quando a realidade factual não lhes oferece tal base, a escrita surge como possibilidade de proteção e até mesmo como redenção.

Apesar das escritas de Stefan Zweig em *Brasil, país do futuro* e do avô em *Diário da queda* mostrarem uma busca, ou minimamente uma esperança, pelo progresso, o passado e até mesmo o presente são vistos de forma diferente. Zweig trata a situação europeia de forma crítica, condenando os preconceitos em voga na Europa: “O ódio entre as classes e o ódio entre as raças, essas plantas venenosas na Europa, ainda não criaram raízes aqui” (ZWEIG, 1960, p. 116). Já em *Diário da queda* é notável o silêncio do avô sobre qualquer referência à Alemanha, guerra, campos de concentração e até mesmo sobre judaísmo:

“Do ramo da família do meu avô morreram todos em Auschwitz, e não há uma linha a respeito deles nos cadernos. Não há uma linha sobre o campo em si, quanto tempo meu avô ficou lá, como fez para sobreviver, o que sentiu quando foi libertado (...). Meu avô não escreveu nada sobre judaísmo. Nenhum comentário sobre a conversão da minha avó” (LAUB, 2011, p. 30).

A necessidade do apagamento do passado também pode ser vista na falta de comunicação entre o sobrevivente de Auschwitz e seu filho, em *Diário da queda*. Além do pai nunca falar sobre seu passado, os cadernos são escritos por ele em alemão, detalhe que ratifica o não-compartilhamento das emoções do pai para com o filho, do passado com o presente e a realidade, visto que a língua também não lhe foi ensinada.

Conclusão

A partir de sua escrita, o avô do narrador de *Diário da queda* tenta criar uma nova realidade para o mundo em que vive sem quaisquer problemas. A escravidão, por exemplo, é então esquecida do passado do Brasil, assim como o sobrevivente tenta apagar qualquer lembrança de Auschwitz de sua memória. Porém, seu suicídio é a confirmação de que os terrores sofridos na Alemanha nazista e nos campos de concentração sempre estiveram incrustados na vida deste sobrevivente (“Meu avô ia comprar pão e jornal: Auschwitz. Meu avô dava bom-dia para a minha avó: Auschwitz”; LAUB, 2011, p. 99), tais quais os números tatuados em seu braço.

O exílio físico, porém, não é suficiente aos emigrantes. A narração do passado é penosa, sobretudo ao sobrevivente de um campo de concentração, que torna tal experiência vivida inenarrável, e a criação de um mundo ideal, através da escrita, mostra-se também insuficiente. A redenção esperada, portanto, nunca chega e o término de suas vidas é antecipado, não coincidentemente, pelo suicídio.

Guardadas as proporções entre realidade e ficção, o suicídio do narrador de *Diário da queda*, décadas após o término da guerra, com a vida familiar e econômica consolidada em Porto Alegre, remete o leitor ao pacto final de Charlotte e Stefan Zweig tal uma mensagem sobre a impraticabilidade humana pós-Auschwitz, como reitera Alberto Dines:

"O surpreendente pacto de morte quatro dias depois do Carnaval carioca recorta-se diferenciado no panorama da banalização do suicídio. Os pelotões de homens-bomba desqualificam o supremo sacrifício, retiram-lhe a porção nobre para o converter em mero assassinato político. O suicídio de Zweig,

naquela hora crucial e naquele paraíso, foi uma de suas mais vigorosas mensagens. Talvez só hoje apreendidas" (DINES, 2007, p. 161).

Referências

CARNEIRO, Maria Luiz Tucci. **O anti-semitismo na Era Vargas**: fantasmas de uma geração (1930-1945). São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

DECOL, René Daniel. *Imigrações urbanas para o Brasil: o caso dos judeus*. 1999. 250 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1999. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=000186726>>. Acesso em: 26 de maio de 2016. UNICAMP, SP, 1999.

DINES, Alberto. *Stefan Zweig, aquele que volta*. In: **Noaj=Noah**: revista literária / Asociación Internacional de Escritores Judíos en Lengua Hispana y Portuguesa. - n. 16/17, jun. 2007. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007.

ECKL, Marlen. “A flor do exílio” – A amizade de Stefan Zweig e Ernst Feder vista a partir do 'Diário Brasileiro' de Feder. In: **WebMosaica**. Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall. Porto Alegre, vol. 2, jul-dez. 2012. Disponível em <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/webmosaica/article/view/37709/24346>>. Acesso em: 29 de maio de 2016.

GERTZ, René. **O perigo alemão**. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1991.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. **Exílio e literatura**: escritores de fala alemã durante a época do nazismo. Trad. Karola Zimber. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

_____. Herbert Moritz Caro: exílio e vida no Brasil. In: *Revista Contingentia*. Porto Alegre, vol. 2, n. 1, mai. 2007. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/article/view/3850/2148>>. Acesso em: 26 de maio de 2016.

LAUB, Michel. **Diário da queda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NEUMANN, Gerson Roberto. Conhecendo Herbert Caro. In: *Revista Contingentia*. Porto Alegre, vol. 2, n. 1, mai. 2007. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/article/view/3852/2150>>. Acesso em: 19 de março de 2016.

ZWEIG, Stefan. **Brasil, país do futuro**. Trad. Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1960.

Gabriel Munsberg é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras, área de Estudos da Literatura, linha de Teoria, Crítica e Comparatismo, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPG-L/UFRGS), com bolsa CNPq. Membro do Grupo de Pesquisa “Memória e escrita da pluralidade. Vozes da (i)migração alemã na formação do Brasil”. E-mail para contato: gabriel_munsberg@yahoo.de.

¹Izabela Maria Furtado Kestler, em sua tese de doutorado, apresenta um panorama biobibliográfico sobre escritores e jornalistas de língua alemã que encontraram asilo (“de acordo com a nomenclatura de Manfred Durzack [em *Die deutsche Exilliteratur (1933-1945)*, de 1973], [o Brasil] não deve ser considerado um país de exílio, mas sim um país de asilo”; KESTLER, 2003, p. 64) no Brasil entre 1930 e 1945 e contribuíram para a vida cultural e artística brasileira. Além de Caro, Feder e Zweig, destacam-se também Anatol Rosenfeld, Frank Arnau, Louise Bresslau-Hoff, Otto-Maria Carpeaux, Richard Katz, Ulrich Becher, entre outros.

²O trabalho de Herbert Caro como colunista nos “Cadernos de Sábado” do jornal O Correio do Povo e sua relação com o Brasil, em especial com a cidade de Porto Alegre, é objeto do artigo “Conhecendo Herbert Caro”, de Gerson Roberto Neumann, publicado na Revista Contingentia de maio de 2007, em edição comemorativa ao centenário do nascimento do tradutor berlinense disponível em <<http://seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/issue/view/339>> (último acesso em 29 de maio de 2016).

³Sobre os encontros de Ernst Feder com intelectuais brasileiros, a amizade com Lotte e Stefan Zweig e maiores detalhes das impressões do berlinense sobre o Brasil, ver o artigo “„A flor do exílio” – A amizade de Stefan Zweig e Ernst Feder vista a partir do ‘Diário Brasileiro’ de Feder”, de Marlen Eckl (2012).

⁴Entende-se por germanismo (*Deutschum*) uma “ideologia e prática de defesa da germanidade das populações de origem alemã” (GERTZ, 1991, p. 32). Quanto à infiltração nazista no Brasil, René Gertz sugere a leitura de duas obras da época, *A 5ª coluna no Brasil*, de Aurélio da Silva Py e *Denúncia: o nazismo nas escolas do Rio Grande do Sul*, de J. P. Coelho de Souza. “De uma maneira geral pode-se dizer, em resumo, que o regime nazista na Alemanha era contestado por pequenos grupos, sobre os indiferentes não temos dados, e a maioria das lideranças era simpática – estas últimas em sintonia com a posição do governo brasileiro” (idem, p. 51). Sobre o integralismo, o pesquisador aponta para a presença de “muitos nomes alemães entre os que se destacam na organização partidária” (idem, p. 55) e que houve uma expansão deste projeto no interior do Estado, porém que, por outro lado, havia cisões entre integralistas, nazistas e pastores luteranos germanistas, desfavorecendo para uma unidade dos teutos neste contexto.

CRÔNICA: A COMPLEXA NARRATIVA SOBRE A SOCIEDADE

OLIVEIRA, Fabricio da Silva de (UFRJ - CNPq)

O GÊNERO DA ATUALIDADE

Dentre os gêneros literários e jornalísticos, a crônica pode ser considerada o gênero mais complexo. Apesar de ser a narrativa ainda pouco explorada, não há dúvidas de que além de mais complexa se tornou também uma das mais interessantes, podendo ser considerada, a crônica, como o gênero da atualidade. A razão disto se dá pelo fato de muitos teóricos e críticos estarem se propondo a estudar este gênero que nos moldes em que o “conhecemos”, hoje, se trata, na verdade, de um desconhecido, de uma “narrativa nova”.

Este ensaio tem como interesse discutir a forma como conhecidos cronistas espanhóis - Juan José Millás, Félix de Azúa, Julio Llamazares, Rosa Montero e Manuel Vicent - conseguem refletir sobre a sociedade contemporânea a partir desta narrativa que tem seu espaço no jornal para promover a discussão de diversos assuntos de nossa civilização. A crônica passou por transformações desde a sua entrada nos jornais, no século XIX, até os dias atuais, quando tinha como objetivo discutir os acontecimentos das grandes cidades, possuindo assim um teor mais político-social, diferente da crônica pós-moderna que além deste compromisso com a realidade social, também se compromete a registrar o imaginário de uma época.

Deste modo, vale frisar que apesar da vitalidade na época atual, isto é, do auge alcançado na contemporaneidade e do seu grande momento ao ganhar os jornais no século XIX, como citado antes, o gênero é bem mais antigo do que imaginamos. A narrativa surge na idade média e tinha como objetivo relatar acontecimentos históricos e religiosos, como, por exemplo, o nascimento de um nobre ou uma guerra, sendo assim conhecida como crônica histórica. A palavra crônica é derivada do latim *Chronica* e do grego Krónos (tempo), valendo salientar ainda que o significado principal que acompanha esse gênero é exatamente o conceito de tempo.

Basicamente, é possível definir a crônica como um relato de acontecimentos de um determinado tempo, ou seja, neste tipo de narrativa, geralmente, se comenta sobre algo que aconteceu num passado-presente. E isto se faz de forma breve, em prosa, dentro de uma extensão especificada de antemão, pelo jornal no qual a narrativa chega ao público. A complexidade da narrativa se dá desde a sua definição com a existência de discussões entre muitos críticos como, por exemplo, Ángel Rama, Aníbal González, Ricardo Palma, Susana Rotker e Julio Ramos, até o estilo de escrita dos cronistas.

Com isso, em relação a uma definição mais aprofundada da narrativa, a classificação da crônica como um gênero fronteiro, isto é, que se encontra na fronteira da ficção e não ficção, logo, do jornalismo e da literatura, ou como mais um gênero jornalístico, é o que tem promovido discussões e análises distintas entre os críticos. No artigo “Manuel Gutiérrez Najera y la crónica como género de transición o laconfluencia del periodismo y la literatura” (1997), o crítico José Gutiérrez realiza uma revisão bibliográfica de conceituações de diferentes críticos para o gênero crônica, com o objetivo de poder explicar melhor o trabalho do cronista Manuel Gutiérrez Najera.

Nessas perspectivas, diante das várias definições, estamos de acordo com o crítico quando se baseia na consideração de Julio Ramos para entender a crônica

O crítico porto-riquenho propõe uma interpretação da crônica ainda mais avançada que a de González quando a considera como um exercício de *sobreescritura*. Forma jornalística ao mesmo tempo literária, lugar discursivo heterogêneo, apesar de não heterônomo, a crônica pressupõe uma autoridade, um sujeito literário mediatizado pelos limites constrangidos da informação. O literato, que ao “informar” *sobre-escribe*, já que escreve sobre o jornal que lê diariamente, recorre a um “olhar” especificado que desemboca em um exercício de estilização. (RAMOS *apud* GUTIÉRREZ, 1997, tradução minha)¹

Julio Ramos, diferente de González que ressalta o caráter jornalístico da crônica considerando-a uma reportagem (conheceremos melhor adiante o motivo desta concepção de crônica), pensa o gênero como uma reformulação de um texto já escrito, uma escrita sobre outro texto (*sobreescritura*), o que nos faz notar por meio da análise de crônicas dos escritores mencionados acima que a definição do crítico é comprovadamente válida.

Apesar de não considerarmos a definição de González como a mais apropriada, ela tem razão de existir. Não mentia Pinto (2014) quando disse que a crônica é um gênero de difícil conceituação por abarcar características de outras modalidades discursivas. Deste modo, notamos que há crônicas que se assemelham muito às notícias, como há crônicas que parecem ser mais um miniconto, um texto ficcional. De uma maneira ou outra, a crônica é um texto jornalístico que assim como os outros gêneros do jornal tem como função principal tratar da realidade. No entanto, a forma como se trata da realidade, na narrativa, é o que distingue o gênero dos outros

“É a arte de entender, resumir, analisar e plasmar ao público o que é notícia neste mundo”, descreve Jon Lee Anderson, que publicou *Crónica de un país que ya no existe. Libia, de Gadafi al colapso* (Sexto Piso): “Há jornalismo de toda índole, desde o mais transitório – meros sumários do acontecido – até o mais profundo, analítico ou narrativo, com ambições que vão mais além, que tem a pretensão não somente de dar a notícia, mas de nos levar ao lugar dos acontecimentos, de conhecer as pessoas em questão, inclusive de nos fazer viver as suas realidades. Algo deste último jornalismo chega, às vezes, a ser literatura também”. (SAGOBAL, 2015, tradução minha)²

¹ El crítico puertorriqueño propone una interpretación de la crónica más avanzada todavía que la de González al considerarla un ejercicio de *sobreescritura*. Forma periodística al mismo tiempo que literaria, lugar discursivo heterogéneo, aunque no heterónomo, la crónica presupone una autoridad, un sujeto literario mediatizado por los límites constreñidos de la información. El literato, que al “informar” *sobre-escribe*, ya que escribe sobre el periódico que lee diariamente, recurre a una “mirada” especificada que desemboca en un ejercicio de estilización. (RAMOS *apud* Gutiérrez, 1997)

² “Es el arte de entender, resumir, analizar y plasmar al público lo que es noticia en este mundo”, describe Jon Lee Anderson, que ha publicado *Crónica de un país que ya no existe. Libia, de Gadafi al colapso* (Sexto Piso): “Hay periodismo de toda índole, desde el más transitorio – meros sumarios de lo acontecido – hasta el más profundo, analítico o narrativo, con ambiciones que van más allá, que tiene la pretensión no solamente de impartir la noticia, sino de llevamos al lugar de los hechos, de conocer las personas en cuestión, incluso de hacemos vivir sus realidades. Algo de este último periodismo llega, a veces, a ser literatura también”. (SAGOBAL, 2015)

A pesquisadora argentina Amar Sánchez também se propõe a estudar os gêneros jornalísticos que se apresentam não apenas como simples repetições de acontecimentos, mas buscam tratar a realidade de forma única e diferenciada. Em seu livro *El relato de los hechos* (1992), Amar Sánchez realiza, em quatro capítulos, um estudo exaustivo do que chama de *relato de no-ficción*, analisando nos dois últimos capítulos a aplicabilidade de seus estudos nos textos do escritor Rodolfo Walsh. Da obra da estudiosa, nos cabe ressaltar a definição do gênero que se encontra de acordo com o que estamos tratando aqui. Assim, segundo Amar Sánchez, na tensão do ficcional e do real, “a não-ficção se projeta como um gênero “politizado”, isto se deve aos temas de atualidade jornalística que geralmente aborda, enquanto que o uso – aplicação, agregado – das técnicas permite ao gênero ingressar ou se aproximar da literatura” (AMAR SÁNCHEZ, 1992, p. 18, tradução minha)³.

O que notamos com as contribuições dos pesquisadores é que a crônica é realmente um gênero jornalístico não ficcional que leva para o jornal a literatura. É um gênero não ficcional porque não tem como função primária trazer a ficção, porém, isto não impede a presença da ficção na narrativa, por motivos que veremos adiante, e, já que de acordo com Amar Sánchez, “o real não é descritível “tal como é” porque a linguagem é outra realidade e impõe suas leis: de algum modo recorta, organiza e ficcionaliza.” (AMAR SÁNCHEZ, p. 19, tradução minha)⁴. Sendo assim, concordamos que é a crônica este tipo de jornalismo profundo, analítico e narrativo que não nos oferece apenas a notícia, mas conta, descreve, detalha, como comentou Sagobal. Segundo Millás em sua crônica “Escribir”, a literatura serve para contar. Deste modo, baseado nesta descrição do autor e também na consideração de Julio Ramos apresentada antes, não há dúvidas de que é a narrativa um gênero que se encontra na fronteira entre o jornalismo e a literatura, já que conta a realidade de forma específica e diferenciada.

CRÔNICA E SOCIEDADE: A REFLEXÃO DOS CRÍTICOS CONTEMPORÂNEOS

Diante da discussão proposta no capítulo anterior, não há dúvidas de que seja a crônica um gênero fronteiro pelas características que carrega dos domínios jornalístico e literário. No entanto, será que podemos dizer que todas as crônicas são iguais? Que todas se encontram de fato nesta fronteira? Há crônicas mais jornalística ou mais literária? De acordo com a nossa análise feita de crônicas selecionadas aleatoriamente dos escritores Juan José Millás, Félix de Azúa, Julio Llamazares, Rosa Montero e Manuel Vicent, há crônicas que apresentam maior grau de literaturização e sofisticação da linguagem que outras.

Juan José Millás e Manuel Vicent são exemplos de cronistas que trabalham a linguagem comentando a realidade de forma mais complexa. Encontramos em muitas escritas de Vicent, a presença da ficção e da poesia, como é o que acontece em sua crônica “La ceguera”, na qual o autor realiza uma reflexão sobre a realidade por meio de uma reelaboração do mito da vida é sonho, ao apresentar um homem cego que

³ La no-ficción se plantea como un género “politizado”, esto se debe a los temas de actualidad periodística que generalmente aborda, mientras que el uso – aplicación, agregado – de las técnicas permite ingresar o acercarse a la literatura (AMAR SÁNCHEZ, 1992, p. 18).

⁴ Lo real no es describible “tal como es” porque el lenguaje es otra realidad e impone sus leyes: de algún modo recorta, organiza y ficcionaliza. (AMAR SÁNCHEZ, 1992, p. 19)

enxergava nos sonhos. É importante ressaltar que este mito que identifica a cegueira com o verdadeiro conhecimento se encontra já em Homero e é retomado também por Borges. No Barroco espanhol, “a vida como sonho”, se apresenta com insistência em autores centrais como Calderón de la Barca e Quevedo. Vicent, no final da crônica, traz ainda uma crítica à realidade ao dizer que acordar é um duro golpe. Ainda sobre o escritor, na crônica intitulada como “Mañana”, o cronista realiza uma descrição poéticada amanhecer na Catalunha – comunidade autônoma da Espanha - no dia das eleições por sua independência: “Como se não acontecesse nada, amanhã segunda, 28 de setembro de 2015, sairá o sol na Catalunha às 7:42h e iluminará o topo de Canigó e de Montseny, elevações sagradas e também o coração dos vales onde habitam os espíritos da tribo.” (VICENT, 2015, tradução minha)⁵

Millás, não diferente, também em suas crônicas faz uso da ficção e de uma escrita muito sofisticada que recria a tradição conceptista do barroco espanhol⁶, com o uso excessivo de figuras de linguagem. Em seu livro de crônicas *Cuerpo y prótesis* (2000), que reúne crônicas publicadas no jornal espanhol *El país*, nos jornais do grupo Prensa Ibérica e também nas revistas *Fano* e *El Paseante*, o cronista que é também romancista apresenta narrativas que comentam sobre variados temas da sociedade e, em muitas delas, encontramos a ficcionalização da sua própria figura e vida, como, por exemplo, nas crônicas “Mi primer amor” e “Verano 6”. Alias, a ficcionalização do eu é recorrente na escrita de todos os cronistas citados neste ensaio, pois como sabemos, segundo Manuel Alberca (2007), o eu construído para narrar é diferente do eu que escreve, assim como não é o mesmo também que o eu personagem de uma narrativa autobiográfica.

Em contrapartida, existem muitas crônicas, a maioria segundo Suárez (veremos isso adiante), que são apenas, como bem diz Julio Ramos, escritas sobre algo já dito, críticas e reflexões sobre um determinado assunto, sem o uso de uma linguagem tão complexa, apesar disto ser comum nas narrativas dos cronistas já que muitos são romancistas. Encontramos muitas narrativas do cronista Julio Llamazares que se enquadram no exposto acima, por serem reflexões e críticas sobre cultura e política, como a questão da crise dos refugiados em “Refugiados” e as festas tradicionais espanholas em “La tradición”: No nome da tradição, neste país foram feitas e continuam sendo feitas barbaridades sem fim, a maioria utilizando touros para elas, mas também outros animais [...] (LLAMAZARES, 2015, tradução minha)⁷

Diante da complexidade do gênero, a pesquisadora em literatura espanhola Irene Andres - Suárez se propôs em seu artigo “Columna de opinión, microrrelato y articulo: Relaciones transgenéricas (1)” (2005) publicado no jornal *Insula*, a desenvolver uma discussão sobre a crônica usando o término coluna de opinião. Assim como Julio Ramos, a pesquisadora compartilha do mesmo pensamento de que é a crônica uma reformulação de algo já dito: “Não é raro encontrar nelas [nas colunas] uma reformulação da notícia que contam” (SUÁREZ, 2005, p. 25). É importante destacar que podemos considerar crônica e coluna de opinião como o mesmo gênero,

⁵ Como si no pasara nada, mañana lunes, 28 de septiembre de 2015, saldrá el sol en Cataluña a las 7.42 e iluminará las cimas del Canigó y las del Montseny, cumbres sagradas, y también el corazón de los valles donde habitan todavía los espíritus de la tribu.” (VICENT, 2015)

⁶ Para estudar o barroco, recomendamos a leitura da obra “La cultura del Barroco”, do pesquisador espanhol José Antonio Maravall.

⁷ En el nombre de la tradición, en este país se han hecho y siguen haciéndose barbaridades sin fin, la mayoría utilizando al toro para ellas, pero también a otros animales [...] (LLAMAZARES, 2015)

pelas características apresentadas pela própria autora para a sua conceptualização, mesmo defendendo que a coluna de opinião tem uma maior pretensão literária que a crônica

A coluna é um microtexto, uma composição breve em prosa, que surge de uma notícia (ou de mais de uma) ou de uma ideia e expressa opiniões pessoais do escritor (o mesmo que o editorial, apesar deste refletir obrigatoriamente o ponto de vista da empresa, do jornal, não importa quem o escreva), dentro de uma extensão especificada de antemão, e normalmente com maior pretensão << literária >> que a notícia ou a crônica das que procede. (SUÁREZ, 2005, p. 25, tradução minha)⁸

Os estudiosos, geralmente, fazem uma distinção entre as colunas analíticas com ambição de objetividade – mais habituais no jornalismo anglo-saxão que no latino – e as pessoais, ou subjetivas, chamadas comumente colunas de opinião que são as que aqui nos interessam por constituir um gênero intermediário entre o Jornalismo e a Literatura, cultivado por escritores reconhecidos. (SUÁREZ, 2005, p. 25, tradução minha)⁹

Deste modo, como visto na citação acima, a coluna de opinião é um gênero intermediário entre o jornalismo e a literatura, para Suárez, assim como é a crônica, para Julio Ramos. Ademais, a coluna e a crônica possuem a mesma forma, mesma estrutura e mesma função, o que nos leva a considerar que os dois termos fazem referência ao mesmo gênero. Entretanto, seguiremos, neste ensaio, utilizando o termo crônica.

Desta maneira, vale ressaltar que a contribuição de Suárez para o estudo do colunismo, isto é, dos gêneros de coluna é de grande importância, inclusive para o que nos propomos a realizar aqui. A pesquisadora realizou uma tipologia das crônicas por meio de seus estudos a partir das produções de seu país, a Espanha. Segundo a estudiosa, há três formas de categorizar o gênero, são elas

- 1) Coluna-notícia. A maior parte delas [das crônicas/coluna de opinião] entra dentro desta categoria, já que se trata de microtextos realizados à luz da notícia e da atualidade.
- 2) Coluna-ensaio, mais acentuadamente argumentativa; nela os autores refletem, a partir de uma atitude ética e estética, sobre os mais variados temas: históricos, políticos, filosóficos, literários, científicos, etc.
- 3) Coluna-microrrelato, articula de acordo com os parâmetros do miniconto ou mais próximos a ele;
- 4) Coluna-poema em prosa. Verdadeiras efusões líricas. (SUÁREZ, 2005, p. 26, tradução minha)¹⁰

⁸ La columna es un microtexto, una composición breve en prosa, que arranca de una noticia (o de más de una) o de una idea y expresa opiniones personales del escritor (lo mismo que el editorial, aunque éste refleja obligatoriamente el punto de vista de la empresa, del periódico, no importa quién lo escriba), dentro de una extensión especificada de antemano, y normalmente con mayor pretensión << literaria >> que la noticia o la crónica de las que procede. (SUÁREZ, 2005, p. 25)

⁹ Los estudiosos suelen hacer una distinción entre las columnas analíticas con ambición de objetividad – más habituales en el periodismo anglosajón que en el latino – y las personales, o subjetivas, llamadas comúnmente columnas de opinión que son las que aquí nos interesan por constituir un género intermedio entre el Periodismo y la Literatura, cultivado por escritores reconocidos. (SUÁREZ, 2005, p. 25)

¹⁰ 1) Columna-noticia. La mayor parte de ellas entra dentro de esta categoría, ya que se trata de microtextos realizados al hilo de la noticia y de la actualidad.

2) Columna-ensayo, más acentuadamente argumentativa; en ella los autores reflexionan, desde una actitud ética y estética, sobre los más variados temas: históricos, políticos, filosóficos, literarios, científicos, etc.

Nossa investigação nos faz considerar verídica a tipologia criada por Suárez, visto que nos deparamos em nossas análises com estes tipos de crônicas. É importante deixar claro que estamos analisando as produções escritas e não os autores, o que significa dizer que nos textos que selecionamos notamos que o cronista Llamazares, por exemplo, demonstra escrever mais crônicas-notícias que outros tipos, entretanto, entendemos que não possuímos conhecimento total da obra do escritor e também dos outros, e que o objetivo deste ensaio não é o de rotulá-los, mas de promover uma análise que nos faça entender a forma como estes conhecidos escritores comentam sobre a sociedade pós-moderna a partir da crônica.

Nesse contexto, identificamos nas crônicas que selecionamos de Rosa Montero, a discussão de temas mais pessoais e filosóficos, os quais entrariam segundo à classificação de Suárez na categoria de crônica-ensaio. Em sua narrativa intitulada como “Corazones que piensan”, a escritora realiza uma reflexão, em primeira pessoa, sobre a essência humana, isto é, sobre a existência humana enquanto corpo e alma, corpo e eu, assunto muito tratado também por Millás em seu livro *Cuerpo y prótesis* (2000). Montero traz como referência estudos históricos, religiosos e científicos para demonstrar o quanto sabemos pouco sobre nós, o quanto divergimos e o quanto nos equivocamos quando falamos deste assunto que nos acompanha desde muito tempo. Em outra crônica, “Adúlteros pero leales”, a escritora reflete sobre as consequências do adultério em uma relação e se diz convencida de que as relações extraconjugais fazem bem para a relação principal: Renovam-na, põem-na em evidência, dão-na mais vida e mais valor. Suspeito de que quem reprime uma e outra vez os seus desejos adúlteros, termina carregando essa frustração e esse aborrecimento sobre o seu cônjuge. (MONTERO, 2015, tradução minha)¹¹. A referência às notícias, programas televisivos, entrevistas, livros etc., é corrente na escrita da cronista, assim como a apropriação de um estilo mais leve e claro de escrita, não tão complexo como encontrado nas crônicas de Vicent e Millás.

Félix de Azúa, por sua vez, é mais um dos escritores de crônicas escolhidos para ter algumas crônicas estudadas. Talvez não seja do conhecimento de todos, mas todos nós possuímos um estilo próprio de escrita, isto é, de se expressar através da modalidade escrita apesar desta ser muito mais padronizada e monitorada que a fala. Neste caso, o que distingue um escritor de outro não é o assunto que trata, mas a forma como disserta sobre um determinado assunto. Com isso, mesmo que um autor reflita sobre um assunto já comentados por outros, a maneira como ele faz isso é o que vai tornar o seu texto único e novo. Estamos escrevendo isto porque as crônicas que selecionamos de Félix de Azúa trata do mesmo assunto comentando pelos outros cronistas, a questão dos refugiados, assunto de destaque na Europa atual, e a política da Espanha, porém, é interessante observar a maneira como o autor disserta sobre estes assuntos já tão explorados em suas crônicas.

Para realizar uma crítica ao presidente do país que lê apenas notícias esportivas e não se importa com o incentivo à leitura de livros, o escritor promove antes uma

3) Columna-microrrelato, articula según los parámetros del minicuento o muy próximas a él.

4) Columna-poema en prosa, Verdaderas efusiones líricas. (SUÁREZ, 2005, p. 26)

¹¹ La renuevan, la ponen de relieve, le dan más vida y más valor. Tengo la sospecha de que quien se reprime una y otra vez sus deseos adúlteros termina cargando esa frustración y ese aburrimiento sobre su cónyuge. (MONTERO, 2015)

reflexão sobre o papel, objeto que dá título à crônica de Félix de Azúa. Assim, o cronista comenta sobre o papel desde a sua derivação como produto proveniente da celulosa até toda a importância e significações que este objeto veio recebendo ao longo do tempo e isto com o objetivo de criticar a representatividade do presidente. Já em “Atascado”, o escritor volta a realizar o mesmo fazendo uso de metáfora para criticar a reação dos europeus frente a questão dos refugiados. Para Félix de Azúa, a sociedade está acostumada com a normalidade, com a monotonia, isto é, com a rotina, e quando acontece algo de novo, ela se espanta, acha ser um mal.

Notamos na escrita deste cronista, assim como na de Manuel Vicent e Juan José Millás, um trabalhadiferenciado da linguagem. Os cronistas, mesmo escrevendo para o jornal, brincam com a realidade, transformam-na em jogo, abusam da inteligência para comentar a notícia de forma irreverente, inesperada e original. Não é um jogo o que faz Félix de Azúa em “Papel”? Não está brincando Manuel Vicent quando cria um personagem cego que enxerga nos sonhos? Estes escritores levam para o jornal a *alta escritura*, termo usado por Sagobal para definir a boa literatura, um texto sofisticado. O conceito de *alta escritura* está totalmente de acordo com o que o crítico Antonio Marina chama de engenhosidade. Para Marina, o artista é um jogador porque ele não abre mão de sua inteligência e liberdade criativa

O jogador esgotado da severa figura da seriedade, da ordem dos fins, do interesse e das consequências, percebe-se como um sujeito ativo, exercendo com exaltação a sua liberdade e poderio, a salvo do mundo, que lhe é apresentado. (MARINA, José Antonio. *Elogio y refutación del ingenio*. Barcelona: Anagrama, 1992, p. 40, tradução minha)¹²

Reconhecemos o grande projeto existencial do engenho: A inteligência domina a realidade porque a assimila ao seu jogo, para o qual deve previamente fragmentá-la e desvinculá-la. Cada coisa aparece então desligada da ordem da finalidade e da consequência. Com isso perde a sua seriedade, deixa de ser um perigo e permite que a inteligência disfrute da sua liberdade. (MARINA, 1992, p. 62, tradução minha)¹³

Algo que merece ser comentado também é o uso de imagens para dialogar com a escrita. Tem se tornado comum entre os cronistas, o uso do texto imagético como parte de suas produções, um recurso típico do jornalismo que ajuda a comprovar a veracidade do escrito. Ademais, o jornal *El país* já possui até uma coluna intitulada “La imagen”, na qual se publica apenas crônicas apoiadas por uma imagem. No entanto, nota-se que os cronistas não fazem uso da imagem apenas para comprovar a veracidade do que é comentado, pois em “Unchalecoconsilbato” Juan José Millás faz uso da imagem de um menino provando um colete salva-vidas para escrever sobre a transição da fantasia para a realidade, período pelo qual todos nós passamos. Assim, a crônica, neste caso, não

¹² El jugador se percebe como sujeto activo, ejerciendo con exaltación su libertad y poderío, a salvo del mundo, que se le presenta enfurruñado bajo la severa figura de la seriedad, el orden de los fines, el interés y las consecuencias. (MARINA, José Antonio. *Elogio y refutación del ingenio*. Barcelona: Anagrama, 1992. p.40)

¹³ Reconocemos el gran proyecto existencial del ingenio. La inteligencia domina la realidad porque la asimila a su juego, para lo cual debe previamente fragmentarla y desvincularla. Cada cosa aparece entonces desligada del orden de la finalidad y la consecuencia. Con ello ha perdido su seriedad, deja de ser un peligro y permite que la inteligencia disfrute de su libertad. (MARINA, 1992, p. 62)

nasce como reelaboração de um texto escrito, mas como a escrita de uma imagem, um comentário sobre um texto imagético.

Toda esta hibridez apresentada pelo gênero é uma das características típicas do que críticos como Oleza e Benson entendem como pós-modernismo. Segundo Benson em seu artigo “El postmodernismo y la narrativa española actual” (1996), o pesquisador Hassan defende a ruptura de barreiras tradicionais na cultura ocidental, como, por exemplo, entre a cultura de elite e a popular, entre razão e intuição, tecnologia e mito, dentre outras, como uma importante característica desta nova época. Nessas perspectivas, a crônica se consolida como um grande gênero pós-moderno por romper barreiras como a da realidade e a da ficção, do jornalismo e da literatura, e por proporcionar à cultura de massa o acesso a uma linguagem sofisticada típica do domínio literário. Ademais, outra característica da narrativa que merece ser comentada é a polifonia, isto é, a confluência de vozes que no gênero se apresenta. A análise das crônicas nos faz notar que o narrador criado pelos cronistas assume vários papéis, dando voz tanto ao próprio cronista, como a um divulgador científico, a um cidadão nacionalista, a um imigrante ilegal ou a uma mulher feminista, comentando sobre um determinado assunto, o que chama Oleza de experimentação de uma subjetividade pós-moderna

[...] a experimentação de uma subjetividade pós-moderna, baseada por um lado na consciência de um sujeito descentrado, *desyoizado*¹⁴, apto para uma cultura de sentimentalidade coletiva, e por outro de um sujeito que perdeu a sua universalidade, seu arrogante centralismo, e que se entende como sujeito de diferenças, sujeito relativo, sujeito homem ou mulher, branco ou negro, de primeiro ou de terceiro mundo, do centro ou da periferia. Uma pós-modernidade que aposta, por último, em uma socialização do disfrute estético, concretada na dessacralização dos muros que aprisionaram a arte do modernismo nos tempos da beleza, que aposta na democratização mesma da beleza. (OLESA, 1996, p. 5, tradução minha)¹⁵

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pudemos notar por meio desta investigação sobre a crônica e a forma como conhecidos cronistas espanhóis comentam sobre a sociedade, a partir da narrativa, que é o gênero, de fato, o mais complexo da atualidade. As divergentes tentativas de críticos modernos de definir um gênero que já existe desde a idade média, mas que sofreu modificações ao longo dos séculos, nos prova que estamos diante de uma narrativa complexa e nova pela forma como ela se apresenta em nossas análises.

A crônica, pelo que vimos, é uma narrativa na qual se pode falar de tudo, desde assuntos pessoais até políticos, sendo a escrita dos outros espaços do jornal, um comentário sobre um determinado tema, tendo como base a realidade. A escrita da

¹⁴ Não existe um vocábulo equivalente em língua portuguesa para esta palavra. No entanto, entendemos que o termo que significa “sem um eu”, “vazio de eu”.

¹⁵ La experimentación de una subjetividad postmoderna, basada por un lado en la conciencia de un sujeto descentrado, desyoizado, apto para una cultura de sentimentalidad colectiva, y por el otro de un sujeto que ha perdido su universalidad, su arrogante centralismo, y que se sabe sujeto de diferencias, sujeto relativo, sujeto hombre o mujer, blanco o negro, del primer o del tercer mundo, del centro o de la periferia. Una postmodernidad que apuesta, por último, por una socialización del disfrute estético, concretada en la desacralización de los muros que encerraron el arte del modernismo en los tiempos de la belleza, que apuesta por la democratización misma de la belleza. (OLESA, 1996, p. 5)

crônica é geralmente fluente e pouco rebuscada por se tratar de um gênero jornalístico, porém, vimos que há espaço também para escritas mais sofisticadas, como faz Millás recriando a tradição conceptista do barroco espanhol por meio do uso excessivo de figuras de linguagem, sátira e ironia, rompendo assim com a barreira que existia entre cultura de massa e cultura de elite no modernismo. Inclusive, o uso da sátira e da ironia, isto é, do humor negro, típico da cultura espanhola, é muito comum na escrita não só de Millás, mas de todos estes cronistas.

Nessas perspectivas, comprovamos o caráter fronteiriço do gênero que leva para o jornal, espaço de domínio da realidade, a criação artística, isto é, a subjetividade. Na maioria das crônicas se prevalece o uso da primeira pessoa, ou melhor, de um narrador construído a partir da figura dos escritores para comentar sobre os assuntos que se propõem. No entanto, os escritores constroem também narradores que dão vozes a outros personagens sociais, uma das características fundamentais da pós-modernidade. Desta maneira, notamos que se trata o cronista, na realidade, de um crítico da sociedade, aquele que apresenta uma visão crítica dos acontecimentos e grandes temas da civilização, longe do objetivismo e da formalidade dos jornalistas e cientistas, dando voz à crenças, sentimentos e sensações, muitas vezes, compartilhadas pela população.

A tipologia criada por Suárez é fundamental para a compreensão do gênero que não se apresenta como uniforme, mas, pelo contrário, como uma narrativa heterogênea, logo híbrida. Além de crônicas que comentam notícias, há crônicas que apresentam um grande grau de literaturização se assemelhando muito ao conto, como há crônicas, também, que se propõem a refletir sobre temas filosóficos, históricos, metafísicos e literários, por exemplo, e crônicas nas quais se inserem recursos poéticos. Chegamos à conclusão, com isto, de que é o gênero crônica uma narrativa sobre a sociedade que comenta não apenas a realidade, mas também apresenta o estado do imaginário de uma época, sob a liberdade de expressão que lhes foi concebida aos jornalistas e escritores com a instauração da democracia, após a morte de Francisco Franco em 1975 e a inauguração do jornal social-democrata *El país* em 1976, e sob a liberdade de criação artística respeitando os limites do gênero, aquilo que o difere de outras narrativas.

REFERÊNCIAS

ALBERCA, Manuel. 2012. **El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

AMAR SÁNCHEZ, Ana María. **El relato de los hechos**. Rodolfo Walsh: Testimonio y escritura. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.

ANDRÉS-SUÁREZ, Irene. Columna de opinión, microrrelato y articulo: Relaciones transgênicas in: **Insula: revista de letras y ciencias humanas**, ISSN 0020-4536, N° 703-704, 2005, págs. 25-28.

BENSON, Ken. Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la

Asociación Española de Semiótica, **La Coruña**, 3-5 de diciembre de 1992 / coord. por José Ángel Fernández Roca, Carlos J. Gómez Blanco, José María Paz Gago, Vol. 2, 1994 (), ISBN 84-88301-91-X, págs. 55-72. Disponible: <http://ruc.udc.es/xmlui/bitstream/handle/2183/8615/CC082art4ocr.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acceso em: 12 abr. 2016

GUTIÉRREZ, José Ismael. Manuel Gutiérrez Nájera y la crónica como género de transición o la confluencia del periodismo y la literatura. In: **Literatura mexicana**. - México, D. F., Vol. 8, Nr. 2, S. 597-623, (1997).

MARAVALL, José Antonio. **La cultura del Barroco** – 11.ª ed. – Barcelona: Ariel, 2008.

MARINA, José Antonio. **Elogio y refutación del ingenio**. Barcelona: Anagrama, 1992. pp. 282.

MILLÁS, Juan José. **Cuerpo y Prótesis**. 2000. De esta edición: 2009, Santillana Ediciones Generales, S.L.

OLEZA, Joan. Un realismo posmoderno. Revista **Insula**, núm. 589-590, en. feb. 1996. Disponible: <http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/realpost.PDF>. Acceso em: 10 abr. 2016

SAGOBAL, Winston Manrique. El periodismo como literatura. **Cultura El país**, dez. 2015. Disponible: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/12/07/babelia/1449488114_834844.html. Acceso em: 31 dez. 2016

CRÔNICAS ANALISADAS

AZÚA COMELLA, Félix de. Enjambres. **El país**. Madrid, 8 sep. 2015. Opinión. Disponible: http://elpais.com/elpais/2015/09/07/opinion/1441639676_365412.html

_____. Papel. **El país**. Madrid, 6 oct. 2015. Opinión. Disponible: http://elpais.com/elpais/2015/10/05/opinion/1444066497_614727.html

_____. Atascado. **El país**. Madrid, 23 nov. 2015. Opinión. Disponible: http://elpais.com/elpais/2015/11/23/opinion/1448296364_128605.html

MILLÁS, Juan José. Pérdida de sustancia. **El país**. Madrid, 27 sep. 2015. La imagen. Disponible: http://elpais.com/elpais/2015/09/22/eps/1442923038_714399.html

_____. Futuro y pretérito. **El país**. Madrid, 6 sep. 2015. La imagen. Disponible: http://elpais.com/elpais/2015/08/31/eps/1441030982_974825.html

_____. El malismo. **El país**. Madrid, 26 nov. 2015. Opinión. Disponible: http://elpais.com/elpais/2015/11/26/opinion/1448556400_048704.html

_____. Perplejos. **El país**. Madrid, 15 may. 2015. Opinión. Disponible: http://elpais.com/elpais/2015/05/14/opinion/1431594207_823427.html

_____. Negritud. **El país**. Madrid, 10 jul. 2015. Opinión. Disponível: http://elpais.com/elpais/2015/07/09/opinion/1436429457_108170.html

_____. El hurón. **El país**. Madrid, 17 sep. 2015. Opinión. Disponível: http://elpais.com/elpais/2015/09/17/opinion/1442498726_213633.html

_____. Escribir. **El país**. Madrid, 3 nov. 2000. Tribuna. Disponível: http://elpais.com/diario/2000/11/03/ultima/973206002_850215.html

_____. Un chaleco con silbato. **El país**. Madrid, 21 nov. 2015. La imagen. Disponível: http://elpais.com/elpais/2015/11/16/eps/1447695684_524017.html

LLAMAZARES, Julio Alonso. La tradición. **El país**. Madrid, 3 sep. 2015. Opinión. Disponível: http://elpais.com/elpais/2015/09/02/opinion/1441188187_887322.html

_____. Refugiados. **El país**. Madrid, 14 sep. 2015. Opinión. Disponível: http://elpais.com/elpais/2015/09/11/opinion/1441998258_593529.html

_____. Final en la playa de Barcelona. **El país**. Madrid, 29 ago. 2015. Actualidades. Disponível: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/08/29/actualidad/1440874444_674910.html

VICENT RECATALA, Manuel. La ceguera. **El país**. Madrid, 14 nov. 2015. Opinión. Disponível: http://elpais.com/elpais/2015/11/13/opinion/1447429181_724991.html

_____. Mañana. **El país**. Madrid, 23 sep. 2015. Opinión. Disponível: http://elpais.com/elpais/2015/05/21/opinion/1432204122_264371.html

MONTERO GAYO, Rosa. 300 euros. **El país**. Madrid, 6 abr. 2015. Opinión. Disponível: http://elpais.com/elpais/2015/04/06/opinion/1428332738_782028.html

_____. El odio. **El país**. Madrid, 13 abr. 2015. Opinión. Disponível: http://elpais.com/elpais/2015/04/13/opinion/1428937364_516565.html

_____. Ese amor caliente, suave y animal. **El país**. Madrid, 29 ago. 2015. Maneras de vivir. Disponível: http://elpais.com/elpais/2015/08/24/eps/1440433008_557967.html

_____. Adúlteros pero leales. **El país**. Madrid, 11 sep. 2015. Maneras de vivir. Disponível: http://elpais.com/elpais/2015/09/08/eps/1441734189_043627.html

_____. Corazones que piensan. **El país**. Madrid, 3 oct. 2015. Maneras de vivir. Disponível: http://elpais.com/elpais/2015/09/29/eps/1443542611_870607.html

CURRÍCULO

Fabricio da Silva de Oliveira possui graduação em Letras Português / Espanhol (2016) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Participante do projeto de incentivo à pesquisa patrocinado pelo CNPq, sendo orientado pela Doutora em literatura espanhola Sílvia Ines Cárcamo de Arcuri, publicou ainda cursando a graduação o artigo “Visões da

infância em *O mundo*, de Juan José Millás”. Como poeta, participou como um dos autores da publicação do livro de poesias *Novos Talentos da Poesia Cesgranrio* (2013).

E-mail: Fabricio_ck1@hotmail.com

A BASTARDIA COMO ELEMENTO DE CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA EM *LE NEZ QUI VOQUE* DE RÉJEAN DUCHARME

RAFAEL, Dayana dos Santos Ribeiro (UFF)

Réjean Ducharme escreveu *Le nez qui voque* em plena Revolução Tranquila. A década 1960-1970 foi pontuada por grandes mudanças nos domínios social, político, econômico e cultural. « Cette ère d'effervescence a renversé de manière pacifique l'ordre établi »¹ (JEAN CHAREST), é uma época de ruptura com o passado, de modernização das instituições. A Revolução Tranquila inaugurou uma nova consciência identitária, foi um período enriquecedor para poetas, artistas, criadores e escritores. *Le nez qui voque* exprime esta ruptura e modernidade, ambos traduzidos pelas ideias, temas abordados e pela linguagem ducharmiana. A obra traduz a vontade de renovar as formas, de inventar, desmistificar o passado clássico francês e deste modo romper com a França. Tais ideias, reflexos da Revolução Tranquila, ajudaram os franco-canadenses originários do Quebec a se identificar como quebequenses e rejeitar « la mère patrie nouricière » e suas « traditions, normes et modèles » (BOUCHARD apud VIANNA NETO, 2012). À partir desta nova consciência coletiva « [...] l'identité de la petite collectivité francophone d'Amérique du Nord isolée dans un mer anglophone. La langue, le passé, la lutte pour la survie ont constitué des points de référence communs » (MATHIEU et LACOURSIERE, 1991, p.1).

Com o advento da questão da identidade quebequense recusou-se a imitação ao modelo francês. Portanto, a questão nacional, oriunda do pós-colonialismo, gerou importantes reflexões sobre o hibridismo cultural e sobre a alteridade.

A invasão inglesa e o abandono da pátria-mãe forjaram o discurso literário da bastardia cultural quebequense. Para Vianna Neto (2006) « la représentation de la bâtardise culturelle aux Amériques est engendrée par une sorte d'allégorie parodique de la question identitaire au Québec. » Réjean Ducharme rompe, refuta a herança francesa para reclamar uma nova identidade que deve corresponder a realidade quebequense. O autor critica os indivíduos, que, ligados ao passado, imitam comportamentos franceses, e desta forma, reproduzem um comportamento alienado, o comportamento do colonizado, conferindo a supremacia de uma nação sobre as outras, perpetuando o controle social. « Tous les Canadiens français qui essaient de parler comme les Français de France et qui portent de verres fumés beau temps mauvais temps, je les hais » (DUCHARME, 1967, p. 20). Ducharme emprega, em *Le nez qui voque*, a paródia, a ironia, a desconstrução, o riso cáustico para criticar os « paradigmes idéologiques hégemoniques » (VIANNA NETO, 2012).

Le nez qui voque, escrito durante a Revolução Tranquila, período de grandes transformações sociais e culturais, apresenta análises, questionamentos sobre a sociedade quebequense da época. A língua e a identidade são temas desta literatura que se volta para o passado a fim de reinventar, transformar a sociedade quebequense, ou seja, a literatura dialoga com o contexto político. A obra de Rejean Ducharme reflete o contexto da Revolução Tranquila. A ruptura com o passado conservador, para provocar uma consciência sociopolítica e desta forma construir uma nova referência identitária, marca tal fenômeno assim como a literatura do autor.

Na capa do livro *Le nez qui voque* lê-se a palavra romance, entretanto a forma literária é a de um diário, trata-se, portanto, de uma narrativa. Rejean Ducharme já revela as constantes de sua literatura: o jogo com o significado das palavras, a polissemia do vocabulário, o trocadilho (*Le nez qui voque* → *L'équivoque*). O escritor utiliza o jogo com a linguagem para desmistificar os cânones literários. Logo, ele inventa palavras que não pertencem ao código linguístico, para reivindicar sua liberdade. Nisto consiste seu poder criativo, a escrita segundo os padrões normativos não lhe interessa. Para atingir seu objetivo de escrever de um modo mais natural, inventivo, sem ser imobilizado pelas regras do código literário, ele adota a *découpage* das palavras baseado nas semelhanças sonoras e semânticas. Tal procedimento, que permite a criação de novas palavras, vai produzir ideias difíceis de compreender, a leitura não será fácil, porém o mais importante para Ducharme é simplesmente se expressar. « Le procédé du jeu de mots, par *découpage* ou par faute d'orthographe, ou d'autres façons, est essentiel à l'oeuvre puisqu'il définit le rapport qui s'établit, par elle, entre Ducharme et nous » (DUPRIEZ, 1972, p.12).

No texto observa-se a acumulação de frases, assim como, a falta de pontuação (vírgula, pontos de interrogação). Trata-se de uma escrita automática que utiliza a repetição para reforçar uma espécie de obsessão que verifica-se na obra. Ducharme utiliza esta obsessão – « revenir plusieurs fois sur la même idée, en des termes plus ou moins différents » – (DUPRIEZ, 1972, p.15) para denunciar e escarnecer dos processos literários. Ele recusa a imposição dos cânones literários, os clichês e a imitação. Em *Le nez qui voque* as palavras estão a serviço da expressão.

Segundo Vianna Neto (2012), o processo de desconstrução e paródia linguística na obra de Réjean Ducharme, foram inauguradas na narrativa de *Le nez qui voque*. É possível verificar esses dois elementos na fala de Mille Milles : «Le mot Canada serait né des mots espagnols *aca* et *nada* qui signifient: rien ici» (DUCHARME, 1967, p. 20).

«A busca do significado etimológico de Canada leva Ducharme a usar um de seus recursos narrativos produtores de paródias: a crítica pelo humor cáustico que desconstrói as formações estratificadas e indica pistas para a reciclagem identitária». Trata-se da necessidade latente, não só de se reinventar, mas de reinventar o próprio país [...]» (VIANNA NETO, 2012, p. 42).

Ducharme, ao estabelecer uma relação entre o país Canadá e a palavra nada, parece fazer referência ao passado colonial do Canadá, ao fraco movimento migratório, ao seu difícil povoamento, ao seu isolamento, que durava seis meses do ano, durante o inverno, ao pensamento geral, da época, que o Canadá tinha pouco a oferecer. O « rien ici » parece fazer referência à natureza, violenta, hostil do país. O poeta Yves Préfontaine (apud BEDNARSKI, 1985, p.238) exprime esta beleza aterradora do Canada : « Nous sommes d'une terre d'amplitude sans mesure, d'une terre rêche, rauque et violente, terre de forêts à perte d'homme et de villes atroces, terre de mer et de froid qui calcine ». A associação do país ao inverno destaca

le caractère fragile, précaire de toute habitation, de toute construction humaine . La vie difficile, la lutte de l'homme sans cesse menacé. La forêt à perte de vue. Les espaces terrifiants qui intimident l'homme, l'isolent et souvent le réduisent au silence » (BEDNARSKI, 1985, p.238).

Esta natureza difícil, que provoca o sentimento de insegurança e isolamento, junto ao abandono da França causa nos quebequenses o vazio existencial que culmina na procura da identidade. Há certa associação entre a história quebequense e o inverno, a neve. Betty Bednarski (1985, p.238) diz:

[...] le pays physique d'une part, le pays historique d'autre part, l'un aussi difficile que l'autre. L'on comprend facilement, au niveau de la métaphore, que l'un soit souvent perçu comme l'expression de l'autre, que les deux soient même devenus comme interchangeables. « Mon pays ce n'est pas un pays, c'est l'hiver... » L'hiver, c'est la saison morte, une mort que l'on vit en attendant le printemps. C'est la vie en suspens, le degré zéro de l'année. Cette attente-là, cette mort en attendant, elle existe aussi dans l'histoire du pays. L'essayiste Pierre Vadeboncoeur affirme [...] que le Québec a vécu « une sorte d'hiver de l'histoire ». Pour le poète Jacques Brault il s'agirait [...] d'un pays « né dans l'orphelinat de la neige ».

Este país que permanecia congelado na neve do passado tinha um povo órfão que foi abandonado para morrer de frio em meio à hostilidade deste imenso território intimidador. É possível verificar esta imagem na experiência coletiva quebequense. Por isso Ducharme afirma esta natureza difícil, já que ela é uma realidade inquestionável. Deste modo, ele aceita seu país, o que corresponde a uma aceitação de si.

O nome Canadá é de origem autóctone, certamente Ducharme tinha conhecimento disso quando escreveu *Le nez qui voque*. Sabia também que os ameríndios e suas guerras foram uma das razões da fraca imigração na época da colonização. Os franceses tinham medo de vir a este país povoado por "bárbaros". Em uma outra leitura, o « rien ici » poderia também indicar o desprezo pela alteridade ameríndia. Como um país que possui um nome autóctone poderia ignorar esta informação? Ducharme estabelece uma relação entre a marginalização dos ameríndios, do Canadá e de seu povo. Esta marginalização começou na época da colônia, quando o interesse da coroa pelas terras da *Nouvelle France* era somente comercial. O europeu lança sobre o novo mundo um olhar maniqueísta, conseqüentemente os franceses não se preocupavam em cativar os autóctones, a América. Não há persuasão e sim a violação,

Pode-se constatar que Ducharme utiliza este passado mestiço, no qual franceses e ameríndios se uniam para povoar e, desta forma, dar origem ao povo canadense, para reclamar uma legitimidade autóctone ao país e aos quebequenses e afirmar, demonstrar a diferença cultural entre quebequenses e franceses. Assim sendo Ducharme desmistifica a herança francesa o *mémorial de souche* através de uma literatura de descolonização.

Os personagens Chateaugué e Mille Milles são *flâneurs* que procuram se livrar do tédio, que querem reinventar o cotidiano, que adotam o desvio, a errância para fugir, escapar das normas da vida em sociedade. Eles as transgridem, pois estão insatisfeitos com a imposição de códigos que não se relacionam com a realidade, a identidade deles. Este conflito, desacordo é resultado do repúdio ao poder político e cultural. Não se sabe por que Mille Milles não vive com seus pais, ele não nos diz o motivo pelo qual os deixou. Ele parece não ter nenhuma preocupação em relação a eles. Por meio deste comportamento desviante, que rejeita os laços familiares e as amarras da vida em sociedade, eles escapam do controle social e forjam uma nova maneira de viver, assim como uma identidade transviada. Tal comportamento visa repelir as atitudes

conformistas dos adultos, a submissão identitária, a paternidade, a fim de assumir a ruptura com as origens para afirmar sua diferença. Os personagens procuram se libertar ocupando o espaço da margem, reivindicando a bastardia.

Chateaugué, em *Le nez qui voque*, é a irmã d'Iberville, herói, esquecido pelos canadenses, nascido no Canadá francês. «Au Nouveau-Québec, d'où Ivugivic vient[...]» (DUCHARME, 1967, p.15). Ducharme estabelece uma relação entre Chateaugué, que na realidade se chama Ivugivic, de origem esquimó e Pierre Le Moyne d'Iverbille cavaleiro franco-canadense que lutou nas batalhas contra a invasão inglesa. Trata-se da união, do quebequense com o autóctone, de uma incorporação entre os dois, da eleição de uma identificação entre quebequenses e autóctones, da consciência de partilhar uma história específica de marginalização notadamente por meio da submissão e da desapropriação. Com Ivugivic, Ducharme efetua um retorno aos dias anteriores à chegada dos europeus na América como efeito libertador para estabelecer uma identificação entre a exclusão dos ameríndios da sociedade e o sentimento de exclusão que os quebequenses experimentaram. O autor demonstra a reivindicação quebequense pela ocupação anterior que pertence ao discurso ameríndio:

«Il y aurait des Canadiens français et ils seraient Canadiens français parce que leurs pères ont fait la traite de fourrures. C'est du passé qu'on parle quand on parle de la traite de fourrures. Les Canadiens français (le nom seul est ainsi) prétendent jouir d'un privilège dont ne jouissent pas les autres Canadiens (le nom seul est ainsi). Ce privilège, c'est celui d'avoir découvert le Canada et de lui avoir donné les premiers coups de charrue, de lui avoir fait saigner du blé (saigner du nez) pour la première fois» (DUCHARME, 1967, p. 151).

Ducharme critica as pessoas que utilizam esta reivindicação dos direitos ancestrais sobre o território quebequense para permanecerem atadas ao *mémorial de souche* e destaca o desejo de subverter o jogo de poder, denunciando a condição do Canadá que foi nada além de um objeto na disputa de posse e de mercado entre a França e a Inglaterra. Ducharme rechaça tal condição e denuncia a França, que os abandonou à Inglaterra, para que os quebequenses possam cortar o cordão umbilical e possam se tornar senhores de si: «Si on admet qu'il y a des Canadiens français, il faut admettre aussi que les Canadiens français ont versé beaucoup plus de sang sur la France que les Français en ont versé sur le Canada» (DUCHARME, 1967, p.151). A conquista do Canadá pelos ingleses mergulhou os franco-canadenses da época na incerteza e na penosa busca da identidade, suscitando questões ontológicas: «Somme-nous une colonie? une nation? une province? un groupement ethnique? un pays? » (BEDNARSKI 1985, p.241). Tais questões revelam a consciência, o sentimento de pertencimento a um grupo. Trata-se de um problema de identidade, de solidão, de marginalização devido ao isolamento do resto do continente norte-americano, à língua e à recusa da assimilação. Então, para se afirmar, se diferenciar e se fortalecer, os franco-canadenses se voltaram ao passado:

Le culte du passé d'abord. Le passé-refuge, le passé idéalisé, à cause du présent difficile. Le passé, c'est souvent le régime français. C'est l'époque où tout était encore certain, ordonné, où l'on n'avait pas encore été coupé de ses sources. Poèmes et romans chantent les faits glorieux des ancêtres. [...] L'on a les yeux résolument fixés sur un temps révolu et souvent aussi sur un espace perdu – la France, ancienne mère-patrie, source de fierté et d'orgueil. Nostalgie donc, et fidélité. De là viennent en grand partie la force et le

courage de survivre. De là vient en même temps un double échec. [...] Faute d'un présent, l'on choisit le passé. Faute d'une patrie, ici, l'on s'attache à un ailleurs tout impossible. *Je me souviens*, disait-on avec orgueil. Et le passé mythique s'étend très tôt [...] à tout ce qui est coutume et tradition. *Notre maître le passé*, écrivait Lionel Groulx – l'abbé Groulx, historien et clerc. «Au pays du Québec rien ne doit mourir, rien ne doit changer», disaient les voix mystérieuses de Maria Chapdelaine, voix que la critique a identifiées comme étant celles du pouvoir, celles de l'idéologie dominante [...]

Verifica-se um olhar idealizado em relação ao passado que é produzido pelo exílio. O exílio aparece como experiência de perda, o que provoca o *mal du pays*, a nostalgia (a reação à perda). Esta nostalgia resulta na sensação de deslocamento, de perda de raiz e acarreta no desejo do retorno. O nostálgico fica dividido entre o aqui e o outro lugar, ele quer reencontrar sua origem, se reintegrar, o que não é possível. A França, pátria-mãe, se torna um bem perdido, a apatia a substitui. Ducharme desconstrói, critica esta nostalgia que prende o quebequense à contemplação melancólica do passado impedindo o reconhecimento e a afirmação da identidade nacional quebequense:

S'il n'y avait pas de Français de France ici, il n'y aurait pas de cinéma ici. Acclamons le civilisateur. Réjouissons-nous. Il vient ici pour déniaiser les masses qui sont naïves et qui ne savent pas dire con. Lisons. Allons au cinéma. Achetons de livre qui se lisent vite. Repoussons l'envahisseur. Débauchons-nous. Marchons les fesses serrées et les pieds en dedans. Portons des pantalons serrés et achetons des automobiles sexuelles. Allons faire un stage à la Soborne. Fréquentons les désuniversités françaises et ayons honte de n'avoir fréquenté que la désuniversité de Montréal. Cachons nous, si nous n'avons fréquenté qu'une école technique. Laissons-nous pousser la barbe et ne la rasons pas. Car ils croiront que nous sommes des désintellectuels quand nous passerons sur le trottoir comme des péripatéticiennes. Repoussons l'Italien, vulgaire profiteuse qui ne pense qu'à sa famille et qui passe son temps à rire et à danser avec elle. Employons le mot con. Parlons français. Ne souffrez pas de substitut du mot con. Mettons-les tous à la même place que Commode, dans le tiroir de la commode. De quoi a l'air un pissenlit qui se donne des airs de dahlia? Ce pissenlit a l'air d'un Canadien français qui se donne des airs de héros de films d'avant-garde made in France. Reston en arrière, avec Crémazie, avec Marie-Victorin, avec Marie de l'Incarnation, avec Félix Leclerc, avec Jacques Cartier, avec Iberville et ses frères héroïques. Restons où nous sommes. N'avançons pas d'un seul pas. Restons fidèles. Souvenons-nous. Le temps passe: restons. Couchons-nous sur nos saintes ruines sacrées et rions de la mort en attendant la mort. [...] Mille Milles est en faveur d'une désorganisation qui serait fondée sur la vérité (DUCHARME, 1967, p. 34).

Ducharme critica a cultura dominante que não considera a interação, que ignora a cultura do outro, assim como os indivíduos que permitem esta exclusão das alteridades múltiplas através da submissão ao cânone imposto.

O autor evoca este país, que diziam ser vazio e sem qualidades, para criticar sua invisibilidade provocada pela proximidade aos Estados Unidos. «O Canada [...] Le Canada est un vaste pays vide, une terre sans maisons et sans hommes, sauf au sud, sauf le long de la frontière des États-Désunis, sauf là où les Américains ont débordé. Il n'y a pas de villes au Canada, il n'y a que des lacs» (DUCHARME, 1967, p.147-148). O autor o evoca também para criticar a submissão ao modelo imposto pela globalização capitalista:

Ils disent qu'il y a vingt millions de Canadiens. Où vivent-ils? Où sont-ils partis? Où sont-ils tous? Il n'y a pas un seul Canadien au Canada. Où sont les vingt millions de Canadiens? Où sommes nous? Qui, au Canada, n'est pas de la race des hot-dogs, des hamburgers, du bar-b-q [...]. Qui d'entre nous, mes frères, n'est pas un apôtre de Popeye, de Woody the Woodpecker [...]? (DUCHARME, 1967, p.149).

O autor evoca a gênese, a memória, a origem de seu povo para «critiquer l'immobilité des constructions identitaires canadiennes enracinées dans les canons européens et américains» (VIANNA NETO, 2006): «O Canada, ma patrie, mes aïeux, ton front, tes seins, tes fleurons glorieux!» (DUCHARME, 1967, p.147). O autor «révèle les stratagèmes du pouvoir paradigmatique et l'émergence des différences marginales» (VIANNA NETO, 1999). O continente americano sofreu invasões que desprezaram os autóctones e depois os francófonos da diáspora e o que foi feito para que impedir a submissão? A beleza ameaçadora, a grandiosa força, a natureza violenta deste país não forma fonte de inspiração? : «Canada, immense palais de froid, ô Canada, vide château de soleil, ô toi qui dors dans tes fôrets comme l'ours dort dans sa fourrure, t'es-tu seulement réveillé quand ils t'ont dit que tu étais vaincu, quand tu es passé sous la domination anglaise?» (DUCHARME, 1967, p. 61).

Ducharme, no processo de desconstrução de herança europeia, na crítica à apatia e ao desprezo pelas alteridades diversas, empregou a figura do bastardo. O bastardo, no desejo de reinvenção identitária, rejeita a mãe-madrasta. Esta ruptura de filiação lhe permite sair do lugar de herdeiro e assumir o papel de fundador:

«Em *Le nez qui voque* Ducharme desconstrói pela ironia parte desse memorial que insiste em perpetuar-se no imaginário quebequense. Essa ruptura aponta o processo da *déshérence* europeia, onde se engendra a metáfigura do *bâtard*, característica da busca do autoengendramento identitário do Quebec, como necessária ao quebequense para para livrar-se da herança que é uma das causas do *malaise de l'héritier*, a(*quebehé(bé)tude*)». (VIANNA NETO, 2006, p.52).

Esta condição de bastardia permite a ancoragem americana ao quebequense e o inscreve no continente americano, por meio de «referenciais culturais locais ou continentais chamadas "americanas"» (VIANNA NETO, 2006). A ancoragem americana permite um recomeço uma (re) fundação. Deste modo, o auto-engendramento serve aos propósitos de um mito fundador:

[...] une volonté de se réapproprier la langue nationale ou même d'en inventer une nouvelle de toutes pièces, de choisir ses racines, ses ancêtres, de repenser ses origines, de se refaire un passé, une tradition, une identité. L'aspiration à l'auto-engendrement (à être son propre père ou sa propre mère, à ne se nourrir que de ce que l'on crée) a été proclamée haut et fort. (BOUCHARD apud VIANNA NETO, 2012, p. 40)

No processo de construção de uma identidade nacional, Ducharme adota uma linguagem que tem como finalidade a ruptura com a língua de origem e suas normas. Sendo assim, ele rejeita os códigos hegemônicos da língua de origem e produz uma literatura não mimética como estratégia simbólica de eleição da modernidade e de independência. A Revolução tranquila permite que a literatura franco-canadense se torne literatura quebequense, literatura nacional e não mais uma reprodução, uma cópia da literatura francesa. O autor no processo de descolonização cultural propõe um contra

modelo ao modelo francês: modernidade contra a velha norma literária francesa. «Hostie! Tout cela, maintenant, c'est de la mauvaise littérature, des réminiscences, du non-sens, du passé, du dépassé, du trépassé, du déclassé, du crétaqué, du miel à mouches, de la rhubarbe à cochons.» (DUCHARME, 1967, p. 95). Trata-se da eleição de uma literatura que tem como finalidade a formação da alma nacional. «La littérature comme les langues n'est faite que de différences» (RIVAS, 2005, p. 172). Ducharme destaca tais diferenças em *Le nez qui voque* demonstrando as especificidades culturais quebequenses no que tange a cultura, a língua, os costumes e a religião. No processo de eleição de uma linguagem que serve aos ideais de auto-engendramento (de construção de uma identidade nacional), há a afirmação de uma identidade própria, distinta, através da rejeição da língua de origem, língua do colonizador, e da língua inglesa imposta pela globalização capitalista. Para Vianna Neto e Porto (2011, p. 116)

[...] le regard critique et déconstructeur de Ducharme dénonce le processus d'aliénation culturelle subi par les Canadiens français, empêchés d'assumer leur propre différence. Tirillés entre le risque de devenir Américains (Étasiens) et l'obligation de ne jamais couper le cordon ombilical qui les lie à jamais à la France, ils seraient plutôt condamnés au non-épanouissement identitaire. Au creux de ce vide existentiel s'insurgit justement la voix ironique de l'auteur qui se moque des identités marquées par le simulacre et le prestige des copies conformes.

A *découpage* da narrativa, a fragmentação da estrutura enunciativa coloca em crise as convenções literárias e obriga o leitor a formular hipóteses para progredir na leitura, a reconstruir sempre o que ele lê. «Cela revient à dire que *Le nez qui voque* bouleverse les attentes du lecteur en regard des agencements narratifs, linguistiques et, bien entendu, des savoirs conventionnels» (VALENTI, 1995, p. 122). Ducharme recorre à paródia dos «scénarios intertextuel» para estabelecer uma narrativa estereotipada do lugar comum e desta maneira desfamiliarizar, frustrar as expectativas do leitor. As expectativas são frustradas para «distancier le lecteur de ses représentations de manière à prendre conscience de leur nature projective» (VALENTI, 1995, p. 125). O leitor é levado a refletir sobre a própria literatura – a fazer uma «réévaluation du sens déjà construit» (VALENTI, 1995, p. 136) – e sobre o caráter polissêmico da linguagem.

Ducharme, utilizando a ironia, a paródia e a sátira, critica as convenções literárias e linguísticas através da subversão dos códigos. Para Valenti (1995, p. 128)

[...] ces différentes forme de ruptures sont souvent le lieu de jeux avec les mots, la graphie, voire parfois les structures syntaxiques, etc., et qu'à ce titre, il est possible pour le lecteur d'y configurer plusieurs sens. Ceci s'explique sans doute par les rapports «equivokes» que Mille Mille entretient avec le langage.

O caráter lúdico do livro, centrado sobre a língua, é produzido por esta «multiplicité des rapports» pelo «contexte polyvalent» (ilusões referenciais, ambiguidade), pelo «bouleversement des attentes stylistiques du lecteur» (sentimento de instabilidade). «*Le nez qui voque* s'élabore de fait en multipliant les liens, les correspondances et les renvois de toute sortes» (VALENTI, 1995, p. 133). De acordo com Valenti (1995, p. 137), «le procès de révision de lecture et de réévaluation des liens actualisés (sémantiques, syntaxiques et pragmatiques)» abre para o leitor um horizonte rico de ambiguidade e de contradições. Esta escrita representa perfeitamente o *carrefour* cultural canadense.

O bastardo rejeita a língua de origem e a língua da assimilação como aspiração libertária engendrada pela crise da identidade pós-colonial. Ducharme corrompe a linguística para desconstruir, reinventar, se reapropriar da língua francesa e para torná-la nacional. VIANNA NETO (2006) afirma que: «Recusando a identidade monolítica e excludente, Ducharme propõe a construção de uma outra identidade nacional a partir da invenção de uma língua(gem) que aglutine repertórios etnoculturais diversos e desconstrua a estrutura binária maniqueísta». O autor rejeita o modelo cultural e identitário hegemônico e destaca a diferença entre a língua de origem e a língua nacional: «A l'accent, nous avons compris que c'était un Français de France.» (DUCHARME, 1967, p. 32). E ironiza, brinca com esta diferença: «Les snobs canadiens français ne disent pas théâtre, mais t  atre. Ce sont des hosties de comiques.» (DUCHARME, 1967, p. 80).

A escrita fragmentada e paródica de Ducharme reivindica a reciclagem cultural, a identidade mosaico, como resistência e desvio para desconstruir o discurso dominante e, deste modo, inscrever a identidade quebequense, engendrada a partir de referências culturais divergentes, em solo americano. Ducharme desconstrói, através do humor, da paródia, a herança francesa, num processo de reciclagem. No qual o herdeiro através do reapropriamento de sua herança se reinventa e se liberta da aliena  o provocada pela influência do cânone europeu. Deste modo "a paródia torna-se aqui uma maneira de assumir a herança. Uma maneira de fazer sinal ao leitor: eis de onde venho, o que pego, o que deixo" (ANDR  S, 1999, p. 137).

Este processo de reciclagem cultural    determinante nas constru  es identitárias das Américas. Sendo estas "o produto decorrente da apropria  o e reaproveitamento sistemático de alteridades diferenciadas, instáveis e plurais" (VIANNA NETO, 2004, p.186). Ou seja, a fôrça do bastardo consiste na «incorporation qui est une appropriation de la substance d'autrui par son recyclage dans le m  tabolisme (physiologique ou culturel) du même.» (WALTER MOSER, 1994, p.250). Vianna Neto corrobora a afirma  o de Moser:

Essa apropria  o, combinada com o processo de reciclagem garante [...] o desenvolvimento de uma técnica que «coupe court    toute tentation de fonder une identit   homogène, authentique, pure. La figure elle-même comporte le potentiel de subvertir le programme qu'elle est censée réaliser» (WALTER MOSER apud VIANNA NETO, 2004).

Nem franceses nem angl  fonos, os personagens ducharmianos querem ser senhores de si e para tal rejeitam os paradigmas hegem  nicos: «[...] la m  diocrit  , le grotesque am  ricanisme, la servitude, l'indigence de coeur et l'insipidit   d'esprit, la soumission et la reddition» (DUCHARME, 1967, p. 216). E assim afirmam sua diferença, sua identidade quebequense, admitindo o pluriculturalismo, as alteridades múltiplas. O que os inscreve nas constru  es identitárias culturais da América. Os quebequenses aprenderam «a viver na priva  o da origem, a tirar partido da distância para se reinventarem [...]» (PORTO, 2012, p.29). Eles sabem que não são franceses e afirmam sua diferença, sua identidade quebequense.

¹ Palavras do ex-primeiro ministro quebequense Jean Charest. Disponível em: <<http://www.revolutiontranquille.gouv.qc.ca/?=100>> Acesso em jul.2012

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANDRÈS, Bernard. Coerção e Subversão : o Quebec e a América Latina – ensaio sobre a constituição das letras. Porto Alegre: UFRGS, 1999 1999,

BEDNARSKI, Betty. Constantes de la littérature québécoise. In DORION, Gilles et VOISIN, Marcel(édit.). *Littérature québécoise.Voix d'un peuple, voies d'une autonomie*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles,1985,p. 231-250.

DUCHARME, Réjean. *Le nez qui voque*. Paris: Gallimard, 1967.

DUPRIEZ, Bernard. Ducharme et des ficelles. In: HAGHEBAERT, Élisabeth et NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth [direction.]. *Réjean Ducharme en revue*. Presses de l'Université du Québec (coll. "De vives voix"), 2006.

MATHIEU, Jacques e Jacques LACOURSIÈRE, Les Mémoires québécoises. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1991, p. 1-33.

MOSER, Walter. L'anthropophage et le héros sans caractère. In: LÉTOURNEAU, Jocelyn e BERNARD, Roger (Orgs.). *La question identitaire au Canada francophone: Récits, parcours, enjeux, hors-lieu*. Sainte-Foy: Les presses de l'université Laval,1994,

PORTO, Maria Bernadette. Escritas do exílio: habitar e representar a distância. In: PORTO, Maria Bernadette e VIANNA NETO, Arnaldo Rosa (Orgs.). *Habitar e representar a distância em textos literários canadenses e brasileiros*. Niterói: Editora da UFF, 2012.

PORTO, Maria Bernadette e VIANNA NETO, Arnaldo Rosa. *Littérature québécoise et l'enseignement du français au Brésil : le cas NEC/UFF*. 2011, p. 113-134. Disponível em:

<<http://www.revistas.unilasalle.edu.br/index.php/interfaces/article/download/492/356>>

Acesso em: julho de 2012

RIVAS, Pierre. Latinité et Francophonie dans un monde globalisé. In: *Sentidos dos lugares*, Rio de Janeiro: Abralic, 2005, p.166-173.

VALENTI, Jean. L'épreuve du *Nez qui voque*. Des savoirs partagés au ludisme verbal. NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth [direction.]. *Réjean Ducharme en revue*. Presses de l'Université du Québec (coll. "De vives voix"), 2006.

VIANNA NETO, Arnaldo Rosa. Abjeção underground e ethos outsider: estratégias narrativas em habitabilidade e representações de distância em romances de Réjean Ducharme. In: PORTO, Maria Bernadette e VIANNA NETO, Arnaldo Rosa (Orgs.). *Habitar e representar a distância em textos literários canadenses e brasileiros*. Niterói: Editora da UFF, 2012.

_____. Bastardos, ciborgues e desviantes das Américas: metáforas do corpo. In: PORTO, Maria Bernadette (Org.). *Identidades em trânsito*. Niterói: Editora da UFF, 2004.

_____. *Eu não falo fluentemente nenhuma língua*. Alea, Rio de Janeiro, v.8, n. 2, julho/dezembro 2006. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2006000200006&script=sci_arttext>. Acesso em: 27 julho 2012.

_____. *La représentation de l'ethos underground et l'inscription de la pluralité dans l'oeuvre de Réjean né Ducharme*. Niterói, 1999. Disponível em: <http://palavrarte.sites.uol.com.br/Equipe/equipe_arsa_ensaio.htm. > Acesso em: 27 jul 2012

Currículo

Dayana dos Santos Ribeiro Rafael é mestranda em Letras (Literaturas Francófonas – UFF), Especialista em Língua Francesa e Literaturas Francófonas (UFF). Atua desde 2009 no ensino da língua francesa, já trabalhou na aliança francesa e atualmente é professora de francês da rede estadual de ensino do Rio de Janeiro. Email: dayanaribeiro88@gmail.com

A QUESTÃO DO CÂNONE EM PRIMO LEVI

RODRIGUES NEVES, Josiane (UFRJ – bolsista CAPES)

RESUMO: Este artigo busca discutir o cânone nas obras *Se questo è un uomo* (1947) e *La tregua* (1963), do escritor italiano Primo Levi (1919-1987), ex-detento de Auschwitz. Essas obras consagraram o escritor como um expoente dentre as *narrativas de testemunho*. Surgidas após fim da Segunda Guerra e da liberação dos campos de concentração nazistas, essas produções retratam o horror vivenciado pelos sobreviventes durante o confinamento no *Lager*. Estudiosos consideram as narrativas de Levi como cânones no que concerne ao evento da *Shoah*. Logo, partindo do conceito inicial de cânone – relacionado ao termo de origem grega *kánon* -, pretende-se expor aqui algumas considerações sobre o tema, sobretudo em relação à sua formação na modernidade e na pós-modernidade. Visto que as obras em destaque são de teor testemunhal, são apresentadas também algumas considerações sobre a literatura de testemunho. Percebe-se que a obra de Levi recebeu num primeiro momento atenção de alguns críticos e escritores, mas permaneceu esquecida pelo grande público por pouco mais de uma década. Atualmente, as obras de Levi estão difundidas mundialmente e têm sido objeto de estudo em diversos campos das ciências humanas. A grandiosidade de seus livros deriva-se não somente por falar sobre o trauma ou por abordar questões identitárias do povo judeu, mas também por tratar de valores humanos universais.

Palavras-chave: Primo Levi, cânone, narrativas de testemunho

1. INTRODUÇÃO

O contexto do segundo pós-guerra foi um momento crucial para o panorama da literatura e da cultura na Europa pelo fato de ter propiciado o surgimento de novas produções literárias de teor documental. Os eventos ocorridos na sociedade – como a queda dos regimes totalitários, as graves consequências da Segunda Guerra Mundial e a *Shoah* (vocábulo de origem hebraica que significa catástrofe, utilizado como alusão ao massacre do povo judeu) – passam a servir de matéria para intelectuais retratarem um período tão conturbado da História da humanidade. Dessa forma, Natalino Sapegno considera que a literatura neste momento vem ao encontro das exigências de progresso social e aproxima-se dos problemas dos novos estratos populares:

Si cerca un collegamento più stretto fra cultura e vita civile, si propugna una letteratura che venga incontro alle esigenze di progresso della società, che si accosti ai problemi dei nuovi strati popolari che si affacciano alla storia: una letteratura non più evasiva e tesa soltanto alla disperata difesa della sua fragile autonomia, bensì impegnata e militante, coraggiosa nel denunciare le piaghe di una secolare tradizione, pronta a riflettere le proposte di una situazione potenzialmente rivoluzionaria (SAPEGNO, 1990, p. 821).

O fim dos conflitos bélicos e a liberação dos campos de concentração nazistas trouxeram à tona as atrocidades sofridas por prisioneiros e vários intelectuais passam a narrar as suas terríveis experiências. Na Itália, o escritor e químico Primo Levi (1919-1987) é considerado como o principal representante da narrativa pós-Auschwitz. De

origem hebraica, é capturado e deportado para o *Lager* de Buna-Monowitz em 1944 e ali permanece até 1945. O desejo de sobrevivência ao trauma e o “dever da memória” instigam o autor supérstite a relatar aquilo que presenciou durante a sua reclusão, recriando um passado ainda presente: “Questo desiderio [di rendere testimonianza], del resto comune a molti, mi è nato nel lager. Volevamo sopravvivere anche e soprattutto per raccontare ciò che avevamo visto: questo era un discorso comune, nei pochi momenti di tregua che ci erano concessi” (VIGLINO, 2009). Em *Se questo è un uomo* (1947), expõe o drama de judeus capturados e deportados para os campos de concentração até a chegada dos russos e a consequente liberação dos campos. Outra obra célebre é *La tregua* (1963). Como uma espécie de continuação de *Se questo è un uomo*, retrata os percalços de sua viagem de retorno à Itália.

Se questo è un uomo e *La Tregua* consagraram Primo Levi como um expoente dentre as *narrativas de testemunho*. Márcio Seligmann-Silva menciona em seu artigo “Zeugnis” e “Testimonio”: *um caso de intraduzibilidade entre conceitos* que Primo Levi, Paul Celan, Jean Améry, Roberto Antelme, Victor Klemperer, Aharon Appelfeld, Jorge Semprun, Adam Czeniakow, Calel Perechodnik, Georges Perec, Chalotte Delbo, Maurice Blanchot, Jean Cayrol, David Rosset, Art Spiegelman, entre outros, formam o cânone testemunhal do evento da *Shoah* (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 74). Na mesma linha, Wilberth Salgueiro considera as obras de Levi e Celan como “cânones europeus do testemunho escrito” (SALGUEIRO, 2012, p. 285).

Desse modo, o objetivo deste artigo é discutir a questão do cânone, considerando as narrativas *Se questo è un uomo* e *La tregua*, as quais abordam a experiência de Primo Levi, ex-detento de Auschwitz.

2. CÂNONE: ALGUMAS VISÕES

Visto que se pretende discutir aqui sobre obras consideradas canônicas, é fundamental expor algumas concepções de cânone. Em primeiro lugar, o conceito está relacionado à sua etimologia: *kánon* é uma palavra de origem grega que significa “bastão reto e longo; regra, norma”. A partir do século IV, o termo ganha um uso mais generalizado, correspondente à sua etimologia. A Igreja Católica cria uma lista de livros sagrados transmissores da palavra cristã e, com a rejeição de livros apócrifos, o cânone bíblico torna-se fechado e inalterado (DUARTE: s.v. “Cânone”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)).

Graças ao processo de secularização cultural iniciado ainda no Renascimento, o conceito de cânone passa a ser empregado no campo literário e se refere ao conjunto de obras social e institucionalmente julgadas como grandiosas, difusoras de valores humanos essenciais, dignas de estudo e transmitidas de uma geração à outra (DUARTE: s.v. “Cânone”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)).

Os críticos têm problematizado a questão do cânone, sobretudo em relação à formação deste na modernidade e na pós-modernidade. Os estudos ganham força a partir da década de 1980 pelo fato de as minorias – graças a movimentos sociais, como o feminismo e a negritude – começarem a escrever e a ganhar espaço no circuito literário. Duarte atenta para o fato de o cânone funcionar como um meio de repressão e discriminação de interesses dominantes:

O cânone das grandes obras e autores é visto como um instrumento de repressão e discriminação ao serviço de interesses dominantes, do poder branco e masculino e de uma ideologia de contornos patriarcais, racistas e

imperialistas. A menos radical das reivindicações surge, então, sob a forma de revisão e abertura do cânone a textos representativos de saberes, classes e minorias tradicionalmente excluídos, numa espécie de suprimento da representatividade imperfeitamente assegurada pelas instituições políticas (DUARTE: s.v. "Cânone", E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)).

Harold Bloom retoma o sentido religioso em seu livro *O cânone ocidental* e sustenta que o termo “tornou-se uma escolha entre textos que lutam uns com os outros pela sobrevivência, quer se interprete a escolha como sendo feita por grupos sociais dominantes, instituições de educação, tradições de crítica ou (...) por autores que vieram depois e se sentem escolhidos por determinadas figuras ancestrais” (BLOOM, 2010, p. 33). Apresenta escritores formadores do gosto literário, tendo William Shakespeare como centro por sua originalidade, e ressalta a importância de Dante Alighieri para a literatura italiana. Observa-se que, além da crítica especializada, a instituição escolar é responsável pela escolha e manutenção de obras no rol de canônicas. Ela possui um papel essencial na difusão de obras consagradas.

Asor Rosa, em sua entrevista à RAI Education em 2000, inicia a sua fala estabelecendo a diferença entre “obra literária” e “texto literário”: este corresponde a uma associação de palavras dotadas de sentido; aquela equivale à criação literária. Considera que a ideia de cânone está relacionada à de clássico. Apesar de se remeter à definição proposta por Aulio Gellio - de que o clássico é algo exclusivo e limita-se a um pequeno número de leitores -, diz que tal visão está ultrapassada, principalmente no que se refere à literatura do século XX. Para a sua formação, diz que os aspectos da grandeza de uma obra literária devem ser analisados atentamente:

A formare il canone, dunque, più che una nozione rigida e dogmatica e normativa di classico, deve intervenire una considerazione più attenta e più concreta di quelli che sono gli aspetti della vera autentica grandezza di un'opera letteraria. Questa nozione più vasta spesso ingloba e ricomprende la prima, ma non è esaurita da essa, o perlomeno io penso che non lo sia. Di conseguenza alla formazione di un canone più che una nozione astratta di classico provvede una considerazione più attenta e circostanziata di quelli che sono gli aspetti della grandezza e della qualità di un'opera (ROSA, 2000).

Rosa faz uma crítica à ideia de cânone proposta por Bloom. Considera que Bloom adota uma postura preconceituosa ao atribuir exclusividade a Shakespeare como centro do cânone ocidental:

Penso che in Bloom agisca un pregiudizio, naturalmente molto ragionevole e giustificabile, in favore della assoluta grandezza di un autore come Shakespeare, che certamente è uno dei grandi anzi dei grandissimi della letteratura occidentale, ma che Bloom assume in termini eccessivamente esclusivi, a mio giudizio (ROSA, 2000).

Na visão de Romano Luperini em seu artigo *Il canone del Novecento e le istituzioni educative*, o cânone possui duas concepções diferentes. A primeira diz respeito à perspectiva das obras e sua influência (“*a parte obiecti*”), que envolve um conjunto de normas formadoras da tradição, as quais são fundamentais para a realização de obras. A segunda refere-se à perspectiva do leitor e do público, ou seja, a recepção (“*a parte subiecti*”). Essa perspectiva elege livros que passam a ser prescritos como leitura nas instituições educacionais de uma dada comunidade. O estudioso sustenta que na Itália a segunda concepção de cânone prevalece em detrimento da primeira. Segundo

ele, esse fato está relacionado à mudança de atenção teórica e crítica, a qual tende a se debruçar sobre o leitor. Afirma também que as poéticas dominantes no pós-moderno colocam em discussão a rigidez dos cânones e das suas tradições e os eventos ocorridos na sociedade influenciam nessa discussão pelo fato de provocarem a crise das identidades nacionais, obrigando a revisão do cânone. Salienta que o cânone da poesia do século XX aparece como mais estável do que o da narrativa, tendo Montale, Saba e Ungaretti como destaques da lírica novecentista (LUPERINI, 2000).

Em *Il canone letterario europeo*, Mario Domenichelli faz um questionamento sobre o cânone europeu, o qual se conecta com a identidade coletiva. A seu ver, esta fundamenta-se numa memória cultural. Num primeiro momento, menciona que valores identitários estão inseridos no cânone, o qual define os diversos modos de representação. Domenichelli diz, inclusive, que o cânone trata-se do conjunto de obras ou de autores clássicos dos quais novos autores se utilizam para imitar e dialogar:

Nel canone letterario stanno i valori identitari che danno forma alla comunità e a ogni soggetto che ne fa parte. Non solo quelli estetici, ma anche quelli etici, l'ideale dover essere e, spesso, il tragitto di formazione che definisce i tratti dell'appartenenza alla comunità, il senso stesso dell'appartenenza che è anche il segno primo dell'identità, l'*ethos* così come l'*ethnos*. Il canone fornisce, oltre che modelli di rappresentazione della realtà esterna, anche modelli di discorso interiore, come si parla con sé e si rappresentano memoria, emozioni, affetti e fluire del pensiero. Così il canone definisce, attraverso la mimesi, i diversi modi di rappresentazione, le poetiche collettive epocali dell'esistenza, l'estetica, l'etica, l'assialogia, ciò che è desiderabile ed elegante, ciò che non lo è, ciò che è politicamente corretto, ciò che non lo è. Il canone, infine, è l'elenco di quegli autori, quelle opere, i classici, considerati i modelli estetici di una determinata tradizione, con i quali ogni nuovo autore colloquia, che imita, con cui si misura (DOMENICHELLI, 2009).

Domenichelli leva em conta que o cânone literário no mundo globalizado aparenta ser o ocidental e coincide com o europeu, uma vez que há uma relação de derivação e influência recíproca entre a Europa, as colônias americanas e a Oceania. Ele mostra-se categórico ao falar que o cânone liga-se à identidade coletiva, fundamentada na memória cultural:

Il canone europeo, su cui si fonda lo stesso canone occidentale, eurocentrico, come *Weltliteratur*, è strettamente connesso all'identità collettiva, o alle identità collettive, fondate su una memoria culturale, e dunque alle differenti identità nazionali maturate in Europa in un periodo variabile tra Tre, Quattro e Otto-Novecento e, in America, a partire dalla colonizzazione, ma con una forma identitaria forte acquisita soprattutto verso la metà dell'Ottocento (DOMENICHELLI, 2009).

Embora os estudiosos tenham pontos de convergência e divergência em suas opiniões, verifica-se na visão deles a presença da questão identitária como *topos* literário. Quando problematizam o cânone, tentam estabelecer tanto o europeu, como aquele ocidental.

3. ALGUNS ASPECTOS DA LITERATURA DE TESTEMUNHO

Como mencionado anteriormente, o fim da guerra e a liberação dos campos de concentração impulsionaram o aparecimento de produções literárias cujo intuito é falar sobre o horror vivenciado pelos sobreviventes durante o confinamento no *Lager*. Essas são denominadas *narrativas de testemunho*. É necessário, porém, destacar que existem duas vertentes dessas narrativas.

A primeira delas origina-se na Alemanha (*Zeugnis*) e a reflexão baseia-se na Segunda Guerra e na *Shoah*. A discussão sobre o testemunho começa na década de 1940, precisamente em 1949, com o ensaio *Crítica cultural e sociedade*, de Theodor Adorno (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 69). Nele, Adorno apresenta a sua polêmica declaração de que “a crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (ADORNO, 2002, p. 61).

Outra vertente surge na América Latina (*testimonio*) nos anos 1960. Nela, o ponto de partida dá-se nas experiências da ditadura, da exploração econômica, dos grupos reprimidos – minorias étnicas e mulheres (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 68). Em vista disso, em 1969, o júri do Prêmio *Casa de las Américas* tenta estabelecer a definição de testemunho, culminando na criação do Premio Testimonio *Casa de las Américas* no ano de 1970. Um dos membros, o escritor guatemalteco Manuel Galich, distingue o testemunho da narrativa ficcional, da reportagem e da biografia (MARCO, 2004, p. 50).

Assim, observa-se uma problematização ao tentar definir literatura de testemunho. Valéria de Marco diz que, apesar de a literatura de testemunho ter ocorrência em livros e revistas literárias desde os anos 1990, indica que há uma imprecisão quanto ao seu significado (MARCO, 2004, p. 43). Mais adiante, a autora evidencia que o problema da acepção *literatura de testemunho* dá-se por haver certa insistência na normatização da mesma e da sua interpretação ideológica na literatura da América Latina:

No meu entender, essa acepção do conceito de literatura de testemunho sustenta-se sobre pressupostos problemáticos. Um deles é a insistência em normatizar a literatura de testemunho que, como toda forma, e talvez esta de maneira mais radical, não se submete docilmente a moldes. Está aí a história de todos os gêneros literários para colocar-nos em posição de alerta. O segundo problema situa-se na esfera da interpretação ideológica dessa extensa e intensa produção de literatura de testemunho na América Latina. Ao estabelecer um vínculo de causa e efeito entre uma suposta “canonização” do gênero testemunho e a criação desta categoria no Prêmio Casa das Américas, essa corrente tende a simplificar a questão, pois atribui ao governo de Cuba um grande poder de intervenção na produção cultural de todo o continente e minimiza a força do acirrado embate ideológico que, com frequência, expressa-se em ações de violência e extermínio no século XX (...) (MARCO, 2004, p. 62).

Para Seligmann-Silva, a literatura de testemunho não constitui um gênero. Trata-se de uma face da literatura que nasce na época das catástrofes e que obriga a revisão da história da literatura. Afirma, inclusive, que a noção “literatura de testemunho” emprega-se no âmbito anglo-saxão. Quanto ao âmbito germânico, a noção utilizada é *Holocaust-Literatur*. Além disso, problematiza o discurso testemunhal pelo fato de este esbarrar na fronteira entre o literário e não ficcional:

O conceito de testemunho concentra em si uma série de questões que sempre polarizaram a reflexão sobre a literatura: antes de qualquer coisa, ele põe em questão as fronteiras entre o literário, o fictício e o descritivo. E mais: o testemunho aporta uma ética da escritura. Partindo-se do pressuposto, hoje em dia banal, que não existe “grau zero da escritura”, ou seja, a literatura está ali onde o sujeito se manifesta na narrativa, não podemos deixar de reconhecer que, por outro lado, o histórico que está na base do testemunho exige uma visão “referencial”, que não reduza o “real” à sua “ficção” literária. Ou seja, o testemunho impõe uma crítica da postura que reduz o mundo ao verbo, assim como solicita uma reflexão sobre os limites e modos de representação (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 85).

Salgueiro aponta para o considerável crescimento dos estudos sobre testemunho na literatura. Ele considera que esse crescimento se deve às abordagens culturalistas e multiculturalistas. A seu ver, “as considerações acerca da „literatura de testemunho“ envolvem questões de gênero, de valor, de saberes, que, mais uma vez, tensionam os limites entre estética e ética, entre verdade e ficção, entre realidade e representação” (SALGUEIRO, 2012, p. 291).

O estudioso identifica alguns traços presentes na literatura de testemunho e os enumera sinteticamente. São estes: o registro em primeira pessoa, um compromisso com a sinceridade do relato, um incontornável desejo de justiça, o abalo da hegemonia do valor estético sobre o valor ético como traço fundamental do testemunho, a importância de um evento coletivo, a presença do trauma, a possível transformação do trauma em rancor e ressentimento, o sentimento de vergonha pelas humilhações e pela animalização sofridas, a transformação do sentimento de culpa em sentimento de vergonha por ter sobrevivido e a impossibilidade radical de re-apresentação do vivido/sofrido (SALGUEIRO, 2012, pp. 292-293).

Dentre as obras sobre o testemunho, há ainda a distinção entre a memória primária e secundária. Dominick LaCapra explica que a primeira é a do sobrevivente, enquanto que a segunda advém de um trabalho crítico com a memória primária:

Aquí habría que distinguir entre memoria primaria y secundaria. La primaria es la de una persona que ha pasado por acontecimientos y los recuerda de una determinada manera. La memoria implica casi invariablemente *lapsus* que se relacionan con formas de negación, represión, supresión y evasión, pero que posee también una inmediatez y poder que puede ser impresionante. La memoria secundaria es resultado de un trabajo crítico con la memoria primaria, ya sea a cargo de la persona que pasó por las experiencias relevantes o, lo que es más habitual, por un analista, observador o testigo secundario como el historiador. El participante y el observador-participante se encuentran en el terreno de la memoria secundaria, en la que probablemente acuerden en algunas cosas que constituyen los recuerdos exactos (LACAPRA, 2009, p. 35).

4. PRIMO LEVI E O CÂNONE DA LITERATURA DE TESTEMUNHO

Se questo è un uomo é o primeiro romance-memorialístico de Primo Levi. A crítica o considera como obra de referência no que se relaciona à *Shoah*. Nele, o narrador apresenta-se como uma testemunha primária.

Num primeiro momento, Levi apresenta o manuscrito à editora Einaudi para publicação, tendo, porém, o seu pedido recusado. A obra vem a ser publicada em 1947

pela editora De Silva, administrada por Franco Antonicelli. A primeira tiragem vai ao mercado com 2500 cópias. O título, que a princípio era *I sommersi e i salvati*, foi substituído por Antonicelli para *Se questo è uomo*.

Apesar da pequena tiragem, o romance ganha a atenção de críticos e escritores. Arrigo Cajumi afirma em *Immagini indimenticabili* que a grandiosidade da obra dá-se pelo fato de esta basear-se no problema de o homem viver pela escolha do outro: “*Se questo è un uomo* è un gran libro, perchè s’impertina, spontaneamente, sul problema capitale: quello dell’uomo che vive ad arbitrio d’uomo, nel mondo moderno” (CAJUMI, 1948, p. 1).

Outra importante recepção é a de Italo Calvino. Ele aclama o livro em *Un libro sui campi della morte* publicado no jornal *L’Unità* em 1948, julgando-o não só de testemunho eficaz, mas também de páginas com autêntica potência narrativa:

Pure, Primo Levi ci ha dato su questo argomento un magnifico libro (...) che non è solo una testimonianza efficacissima, ma ha delle pagine di autentica potenza narrativa, che rimarranno nella nostra memoria tra le più belle della letteratura sulla seconda guerra mondiale” (CALVINO, 1948, p. 43).

Em 1958, a Einaudi lança a segunda edição da obra. Houve nessa nova edição o acréscimo do capítulo *Iniziazione* e a inclusão do artigo de crítica de Calvino. Com essa intervenção, o livro passou a ser traduzido em outras línguas. A primeira delas foi em inglês em 1959 nos Estados Unidos por Stuart Woolf. Em 1962, publica-se a segunda tradução em alemão, tradução essa feita por Samuel Fischer. No ano de 1988, a tradução em português é lançada em Portugal e no Brasil, respectivamente pela Teorema e pela Rocco. As versão brasileira intitula-se *É isto um homem?*.

Neste mesmo ano, Bruno Fonzi comenta em *L’uomo a zero* a relevância da nova edição para o reconhecimento da obra, após mais de dez anos de esquecimento pelo público geral:

Un caso tutto speciale è il libro *Se questo è un uomo*, che attinge alla dignità dell’opera dell’arte. Uscito nel ‘47 (...), il libro fu ignorato dal largo pubblico. Ora riappare in nuova edizione (...) e non potrà mancargli il pieno riconoscimento che merita. (...) A tal riguardo Primo Levi è un esempio di come l’outsider della letteratura si trovi spesso in vantaggio sul letterato professionale: una materia come quella dei campi di sterminio, quali lusinghe poteva offrire al letterato “per fare letteratura” (FONZI, 1958, p. 8).

O comentário de Fonzi é primordial porque indica a baixa recepção do público geral à época do lançamento do livro. Deve-se levar em conta que a sociedade italiana passara por duas Grandes Guerras com distâncias temporais relativamente próximas e ainda se recuperava do trauma. Segundo Cesare Cases, havia contra a obra de Levi tabus surgidos desde o primeiro pós-guerra. Ele considera que a descrição sobre um sistema de desumanidade total não seria bem recebida naquele momento:

Contro *Se questo è un uomo*, pubblicato quasi clandestinamente nel 1947 da un piccolo editore, c’erano certo i tabù del primo dopoguerra. Si poteva parlare del passato, anzi si doveva, purché però dietro gli orrori facesse capolino da est a da ovest qualche solicello dell’avvenire. La descrizione di un sistema d’umanità totale che, chissà poteva ripetersi (...) non era benvenuta (CASES, 1997, p. 31).

Já Domenico Scarpa considera que o fato de Levi se posicionar enquanto testemunha foi um aspecto relevante para o autor não ter imediata fortuna crítica e precisar aguardar pouco mais de dez anos para ter a sua obra reeditada:

Levi apparteneva a quel clima letterario in quanto testimone, cioè nel ruolo scelto da quasi tutti i giovani scrittori del tempo, ma si ritrovava appartato in quanto praticava una lingua che i colleghi non erano attrezzati ad ascoltare. È una delle ragioni per cui *Se questo è un uomo* non ebbe immediata fortuna e dovette aspettare più di dieci anni prima di essere ripubblicato da un grande editore (SCARPA, 2014, p. 17).

Em 1963, a obra *La tregua* é lançada pela editora Einaudi. No mesmo ano, Levi vence a primeira edição do *Premio Campiello*. Assim como a primeira obra, *La tregua* é bem recebida pela crítica. Franco Antonicelli escreve em *Fu difficile ridivenire "uomini" per i reduci scampati al "Lager"* que a obra de Levi não é apenas uma sucessão temporal de *Se questo é un uomo*, mas também do senso de de uma inacreditável trégua na história do mundo: "Ma il Levi ha saputo dare nel complesso a questo secondo libro non soltanto una continuità cronologica e un certo disegno di fatti, ma quel senso interno e unitario che lo pervade tutto e di cui si è già detto, il senso di una incredibile tregua nella storia del mondo" (ANTONICELLI, 1963, p. 7). No ano de 1965, a obra é traduzida para o alemão. No Brasil, a tradução é publicada em 1997.

Além de narrativas memorialísticas, Primo Levi também escreveu obras de teor ficcional, contos e poesias. O reconhecimento de sua obra, sobretudo aquelas sobre a *Shoah*, começa na segunda metade da década de 1980. Anna Baldini afirma que a inclusão das produções do autor na categoria de cânone do *Holocaust Discourse* parte da cultura estadunidense:

Nella seconda metà degli anni Ottanta, la "scoperta" di Levi da parte del mondo culturale statunitense introduce l'opera dello scrittore, e in una posizione preminente, nel canone narrativo dell'*Holocaust Discourse*; i suoi scritti cominciano perciò ad attrarre l'interesse di studiosi che non necessariamente sono anche esperti di storia sociale e letteraria italiana (BALDINI, 2005, p. 159).

Baldini leva em conta que, além da notoriedade do escritor como cânone, a inexistência do conceito sobre o massacre ao povo judeu, uma consequência dos estudos sobre o Holocausto:

Se oggi Primo Levi è un autore noto in tutto il mondo, è soprattutto perché negli ultimi trent'anni è entrato a far parte del canone globale dell'*Holocaust Discourse*. Ora, non solo nel 1947 quel canone, e i criteri che lo strutturano oggi, non esisteva, ma non esisteva neppure il concetto di *Holocaust/Shoah*/"distruzione degli ebrei d'Europa" (BALDINI, 2005, p. 160).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A atenção de uma editora renomada viabilizou a difusão das obras de Primo Levi e a recepção tardia da crítica contribuiu para o seu reconhecimento, possibilitando que as produções literárias do escritor sobrevivente dos campos de concentração se tornassem referência para estudos sobre o holocausto em geral e, por consequência, o

consagassem como integrante do cânone da literatura novecentista na Itália. Atualmente, as obras de Levi estão difundidas mundialmente e têm sido objeto de estudo em diversos campos das ciências humanas. Além disso, a grandiosidade de seus livros sobre a *Shoah* deriva-se não somente por falar sobre o trauma ou por abordar questões identitárias do povo judeu, mas também por tratar de valores humanos universais. Através de sua poética, Levi tenta despertar consciências a fim que o evento de Auschwitz não torne a se repetir.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. In: *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e terra, 2002.

ANTONICELLI, Franco. Fu difficile ridivenire “uomini” per i reduci scampati al “Lager”. *La Stampa*, Torino, 20 de março de 1963, Cronache dei libri, p. 7. Disponível em:

<http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,avanzata/action,viewer/Itemid,3/page,7/articleid,0091_01_1963_0067_0007_24806421/news,true/>. Acesso em: 17 jul. 2015.

BALDINI, Anna. *Primo Levi e la memoria*. Disponível em: <<http://www.leparoleelescose.it/?p=17604>>. Acesso em: 20 jul. 2015.¹

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Trad. Marco Santarri. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

CALVINO, Italo. Un libro sui campi della morte. *L'Unità*, ano 25, nº 99, Torino, 6 de maio de 1948, p. 3. Disponível em: <<http://archivio.unita.it/risric.php?key=primo+levi&ed=Nazionale&ddstart=22&mmstart=04&yystart=1948&ddstop=22&mmstop=04&yystop=1948&x=37&y=3>>. Acesso em: 03 jul. 2015.

CASES, Cesare. L'ordine delle cose e l'ordine delle parole. In: FERRERO, Ernesto. *Primo Levi: un'antologia della critica*. Torino: Einaudi, 1997.

Centro Internazionale di Studi Primo Levi. Disponível em: <<http://www.primolevi.it/>>. Acesso em: 05 jul. 2015.

DOMENICHELLI, Mario. Il canone letterario europeo. In: GREGORY, Tullio. *XXI secolo: comunicare e rappresentare*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009, pp. 65-76. Disponível em: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/il-canone-letterario-europeo%5C_\(XXI-Secolo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/il-canone-letterario-europeo%5C_(XXI-Secolo)/>)>. Acesso em: 01 jul. 2015.

¹O texto foi publicado originalmente em inglês e a sua referência é: BALDINI, Anna. Primo Levi and the Italian Memory of the Shoah. In: *Quest*, nº 7, pp. 156-177, 2014. A tradução do mesmo foi publicada no site “Le parole e le cose” em janeiro de 2015.

FONZI, Bruno. L'uomo a zero. *Il Mondo*, ano 10, n° 30, Roma, 29 de julho 1958, p. 8. Disponível em: <http://www.centropannunzio.it/mondo/f_mondo.html>. Acesso em: 19 jul. 2015.

João Duarte: s.v. “Cânone”, *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 01 jul. 2015.

LACAPRA, Dominick. *Historia y memoria después Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeos libros, 2009.

LUPERINI, Romano. *Il canone e le istituzioni scolastiche*. Disponível em: <<http://www3.unisi.it/ricerca/prog/canone/can/Luperini1.htm>>. Acesso em: 01 jul. 2015.

MARCO, Valeria de. A literatura do testemunho e a violência do estado. In: *Lua Nova*, n° 62, pp. 45-68, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ln/n62/a04n62>>. Acesso em: 28 jun. 2015.

ROSA, Asor. *Il canone della letteratura italiana*. Disponível em: <<http://www.emsrai.it/interviste/interviste.asp?d=499>, 2000>. Acesso em: 05 jul. 2015.

SALGUEIRO, Wilberth. O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap). In: *Matraga*. V. 19, n° 31, 2012, pp. 284-303. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga31/arqs/matraga31a17.pdf>> Acesso em: 16 jun. 2015.

SAPEGNO, Natalino. *Disegno storico della letteratura italiana*. Firenze: La Nuova Italia, 1990.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Zeugnis” e “Testimonio”: um caso de intraduzibilidade entre conceitos. In: *Pandaemonium germanicum*, n° 6, pp. 67-83, 2002. Disponível em: <www.revista.usp.br>. Acesso em: 23 jun. 2015.

_____. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. In: *Projeto História*, São Paulo, n° 30, 2005, pp. 71-98. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2255/1348>>. Acesso em: 12 jul. 2015.

SCARPA, Domenico. Il terzo incomodo: un invito a frequentare Primo Levi. In: *Quaderns d'Italià*, n° 19, 2014, pp. 11-27. Disponível em: <<http://www.raco.cat/index.php/QuadernsItalia/article/download/285175/373140>>. Acesso em: 02 jul. 2015.

VIGLINO, Marco. “Io, scampato al lager per poterlo raccontare”. In: *La Repubblica*, 18 de janeiro de 2009, Spettacoli & Cultura, p. 32. Disponível em:

<http://www.repubblica.it/2009/01/sezioni/spettacoli_e_cultura/primo-levi/primo-levi/primo-levi.html>. Acesso em: 21 jul. 2015.

Currículo da autora

Josiane Rodrigues Rodrigues Neves é bacharel em Letras – Português/Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2011). Atualmente, é mestranda em Letras (Línguas e culturas em contato - estudos literários italianos) pela mesma instituição e integrante do projeto de pesquisa *A comida como narrativa: literatura e gastronomia*, sob orientação do Professor Doutor Fabiano Dalla Bona.

E-mail: josi_neves12@hotmail.com

CONSIDERAZIONI SUL “PERSONAGGIO-UOMO” NEL ROMANZO ITALIANO DEL NOVECENTO

RUSCONI Fabrizio (UFRJ)

Percorrere la scena letteraria italiana primo-novecentesca, dai protagonisti della rivista *La Voce* (1908-1916) all'estetica di Croce, dal clima ancora vivo delle avanguardie storiche passando per la *Ronda* (1919-1923) e infine toccando alcune date topiche, il 1916 in cui Pirandello pubblica il romanzo *Si gira*, conosciuto con il titolo di *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, il 1920, data di esordio di quel *Bestie* di Federigo Tozzi, o ancora il 1921, anno in cui Borgese pubblica l'ambizioso romanzo *Rubè*, potrebbe dirci molto non solo sull'evoluzione della letteratura e del gusto, ma anche sulla trasformazione di quel soggetto che sulla scena letteraria si chiama personaggio. Sarà sicuramente più agevole e profittevole intraprendere questo cammino aiutati da un grande critico italiano, testimone e protagonista di quegli anni, Giacomo Debenedetti (1901-1967) e che alle sorti del “personaggio-uomo” ha dedicato pagine brillanti¹. Dopodiché sarà forse possibile percorrere un ultimo tratto di strada da soli, per osservare le sorti del personaggio nella narrativa più recente, non solo italiana, tentando in tal modo di cogliere il districarsi di un principio evolutivo o involutivo e anche stilare un consuntivo, sicuramente parziale, vista l'ampiezza dal campo indagato, ma speriamo utile.

Vorrei iniziare da Montale, celebrato poeta ma anche sensibilissimo lettore, il quale nella prefazione al *Romanzo del Novecento* (1971) di Debenedetti, scrive:

Intervenendo anni dopo sul problema del romanzo, Debenedetti lo riprese e lo rovesciò. Mi riferisco non tanto ai suoi libri più noti, dove fa spicco il nome di Proust, quanto alle lezioni ch'egli tenne a Roma a partire dal 1958 e che oggi appaiono nel presente libro pubblicato da Garzanti. Certo, egli lo ammette, al tempo di Borgese non si parlava ancora di morte del romanzo o di antiromanzo; ma già erano evidenti quei segni di crisi che hanno posto sotto accusa uno dei più alti frutti dell'Ottocento: il romanzo naturalistico. Secondo Debenedetti non si tratta di crisi di un genere letterario ma di «sciopero dei personaggi» (MONTALE, 1971, p. XII)

Ho trascritto per intero il capoverso poiché contiene alcuni nomi e concetti che saranno inclusi nel nostro discorso. Troviamo per esempio il sintagma “morte del romanzo”; troviamo il nome di Proust assieme a quello di Borgese; ma soprattutto troviamo enucleata l'affermazione secondo cui, non si tratta della crisi di un genere letterario, nel caso in esame del romanzo naturalistico, bensì dello “sciopero dei personaggi”. Non è difficile cogliere dietro questa icastica definizione, un rinvio a Pirandello. Sembra infatti di vederli, quei personaggi che si rifiutano di lavorare, incrociano le braccia e si accendono una sigaretta. Sono questi dei “lavoratori” così importanti che il loro sciopero paralizza il sistema. Il romanzo naturalistico non entra in crisi per cause endogene, trasformazione del paradigma scientifico, sfiducia nei metodi e nei proclami del positivismo, o non solo per questo, entra in crisi perché coloro che vi

¹ Si fa qui riferimento al famoso saggio di Giacomo Debenedetti, “Il personaggio-uomo nell'arte moderna” del 1963; cui farà seguito l'edizione Garzanti dal titolo *Il personaggio uomo* (1971), che è quella da noi usata nel presente saggio.

erano impiegati a tempo pieno, i personaggi, si rifiutano di continuare e minacciano di uscire di scena. Ma non solo, la scioperataggine si accompagna alla bruttezza e qui Debenedetti introduce sulla scena un nuovo elemento. L'introduzione di questa novità nella letteratura italiana, che certo riverbera questioni e problemi europei, è intuiva paradigmaticamente da Debenedetti a partire da un romanzo di Pirandello, uscito nel 1925 con il titolo di *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. La tesi che fonda il discorso critico di Debenedetti è ricavata genialmente da una lettura che trasforma vicenda e personaggi di quel romanzo in simboli vivi del nuovo che si preannuncia². Debenedetti parla di una "sovrassignificazione simbolica" che i *Quaderni* assumono nel delineare "la parabola finale del naturalismo", identificando anche "nella sua genesi, nella forza che lo muove e determina, lo stravolgersi dei tratti fisionomici dei personaggi"³ (DEBENEDETTI, 1971, p. 452).

Ho fatto il nome di Pirandello a ragion veduta. Debenedetti infatti ha dedicato pagine molto significative a questo amato autore. Tanto Pirandello quanto Tozzi sono autori paradigmatici per la costruzione della sua asserzione critica principale, che vuole dimostrare come: "[...] la vera rottura con la narrativa naturalista sia consumata da Luigi Pirandello e da Federigo Tozzi. E in questi due scrittori il fenomeno della bruttezza fisica dei personaggi è qualcosa che salta aggressivamente agli occhi" (DEBENEDETTI, 1971, p. 442). Tozzi e Pirandello sono gli iniziatori del "romanzo moderno" in Italia, il quale sempre secondo Debenedetti designa "quella fase della storia della narrativa in coincidenza con la quale si constata il fenomeno di un imbruttirsi dei personaggi: quella che altra volta mi è capitato di chiamare l'invasione vittoriosa dei brutti; la quale, una volta cominciata finisce in breve con l'occupare tutto il territorio" (Ibid., p. 440). Le ragioni che spiegano questa invasione dei brutti e degli inetti, poiché lo abbiamo visto, il tema dell'ineffettività si interseca fatalmente con il primo, rimandano a una trasformazione epocale innervata in considerazioni di ordine narratologico e insieme epistemologico. In Debenedetti si ventila l'ipotesi che il nuovo romanzo ponga fine al determinismo, caratteristico tanto del romanzo naturalista quanto di quello psicologico. Entrambe queste forme di romanzo infatti "partono dall'ipotesi che tutto dell'uomo si possa spiegare in un rapporto di cause e di effetti" (Ibid., p. 441). Tuttavia la comparsa dei brutti nella narrativa, o come Debenedetti scrive con ben altro pathos, la loro "invasione", introduce un elemento di novità che non si limita al loro aspetto esteriore ma preannuncia qualcosa di ben più radicale, ossia la subentrata impossibilità "di spiegare casualmente i personaggi e ciò che a loro succede" (Ibid., p. 441). Basterebbe qualche esempio tra quelli citati da Debenedetti per comprendere come i personaggi del romanzo moderno, da Tozzi a Pirandello, ma aggiungerei in una prospettiva internazionale, da Hermann Broch a Kafka, appaiano effettivamente repulsivi come insetti. Anche se non ricordata da Debenedetti nel suo saggio, sembra che la perfetta allegoria di questa degradazione del personaggio da uomo a insetto, riverberi nel più conosciuto racconto

² Ossia, scrive il critico: "Serafino, il protagonista, si ribella di continuo alla sua sorte di operatore, di uomo che gira la manovella della sua macchina da ripresa, cioè di strumento passivo che fotografa la vita e i suoi drammi come altrettanti «dal vero»: quel «dal vero», appunto, che fu la prima ambizione del verismo, e gli diede addirittura il nome italiano. E l'epilogo del romanzo è che Serafino, dopo di avere eroicamente fotografato un catastrofico dal vero, è colpito da un trauma che gli toglie l'uso della parola. Nella sua carica di simbolo e di allusione, la vicenda dei *Quaderni* arriva dunque a dirci che il naturalismo diventa muto, inservibile" (DEBENEDETTI, 1971, p. 451-452).

³ Allude qui alla vicenda della protagonista femminile del romanzo, Vera Nestoroff, attrice cinematografica che si rivede per caso in una registrazione del giorno prima e sperimenta una terribile sensazione di estraneità quasi schizofrenica: "vede lì una che è lei, ma che ella non conosce. Vorrebbe non riconoscersi in quella; ma almeno conoscerla" (Ibid., p. 453).

dello scrittore praghese, “La Metamorfosi” (1915), al trasformarsi dell’agente di commercio Gregor Samsa in un “insetto dannoso” [*Ungeziefer*]. Ovviamente la repulsività rende impossibile ogni forma di compassione e spegne ogni desiderio di spiegare causalmente i nuovi personaggi-insetto. Categorie e spiegazioni causali e deterministiche, intrecci funzionali ai moventi e alla psicologia, ovviamente hanno applicazione in campo umano, ma non valgono nel mondo degli insetti né in quello delle “bestie”. E alle “bestie” infatti Federigo Tozzi, nel 1920, dedica uno strano esperimento letterario nel quale si assiste alla “prima animalizzazione” (MONTALE, 1971, p. XIV) di ciò che era stato fino a quel punto umano.

Ricordiamo anche che Debenedetti ascrive allo scrittore senese il ridestarsi di un interesse per la narrazione e per il romanzo, dopo la parentesi vociana (dalla rivista *La voce*), che aveva esaltato forme di lirismo autobiografico e la perseguita incorporeità di ciò che il romanzo ha di più caratteristico: i personaggi. Di contro all’assenza dei personaggi dalla scena narrativa, si ricordi in tal senso l’analisi che Debenedetti fa del romanzo di Soffici, *Lemmonio Boreo* (1912), nella quale constata la morte presunta del personaggio, il loro ritorno seppur in forme bestializzate, o scioperate, o fisicamente repulsive, è considerato un acquisto per l’arte letteraria del Novecento. Debenedetti compara l’esperimento Tozziano, attraverso il quale una serie di frammenti narrativi si conclude con l’apparizione improvvisa di una “bestia”, alla pittura di Franz Marc, pittore espressionista morto nella prima guerra mondiale e autore di un saggio che Debenedetti elogia come “luminoso”, intitolato: *Idee costruttive della pittura moderna*. Il paragone con il pittore Marc si rivela interessante perché apre la strada a una lettura espressionista di Tozzi e della sua opera. L’aver colto questa sensibilità comune tra due scene quella italiana e la europea/tedesca⁴, fornisce anche alcuni termini concettuali per comprendere quello che sta succedendo al “personaggio-uomo”. Scrive Debenedetti:

[...] per quanto concerne la deformazione del personaggio, l’espressionismo tend[e] a una visione completa dell’uomo: mostrandocelo così come appare nel dominio del visibile, ma sotto l’azione di ciò che non appare, che lo muove dal dominio dell’invisibile. La deformazione nasce proprio dal contrasto dovuto alla compresenza e alla zuffa dei due momenti: l’io e l’Altro (DEBENEDETTI, 1971, P. 459).

L’irruzione dell’Altro era stata d’altronde messa a tema da Pirandello nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, la cui prima redazione, come si ricorderà era del 1916.

Scriva il critico piemontese a proposito di questo testo di Pirandello:

l’agente che deforma i tratti del personaggio è l’oltre, il di là da se stesso che abita dentro il personaggio in una simbiosi pericolosissima, perturbatrice. È l’Altro che vive dentro l’Io, e fa sentire molto pesantemente la propria presenza (Ibid., p. 452).

Insomma, i nomi di Tozzi e Pirandello sono fatti da Debenedetti per parlare del “romanzo moderno” di cui sono gli iniziatori, come si è visto, ma anche per rilevare i primi effetti di una nostrana sensibilità espressionista che si annuncia per interposta persona, sotto una forma pronominale indefinita: l’Altro (scritto da Debenedetti rigorosamente con la maiuscola). Solo alla fine di questo sviluppo quasi poliziesco del

⁴ Dato per scontata l’origine tedesca dell’espressionismo, per una sua datazione si ricorre al saggio di Mittner, *L’espressionismo*. Scrive Mittner: “I limiti tradizionalmente accettati sono gli anni 1910-1924. È indubbiamente grande la tentazione di far risalire l’espressionismo alla fondazione delle due più importanti riviste, “Der Sturm” (1910) e “Die Aktion” (1911); evidentemente però la lirica dell’espressionismo nel 1910 era già in pieno sviluppo (Mittner, 2005, p. 5).

saggio debenedettiano, riusciremo a dare un nome a questo “Altro”. Come si vedrà più avanti, mantenendo per ora la *suspense*.

Va chiarito in via preliminare che Debenedetti ha alcuni obbiettivi polemici intorno a cui, direttamente o indirettamente, costruisce il suo discorso. Direi che il primo obbiettivo di questa polemica è Benedetto Croce, dalle cui preposizioni estetiche derivarono mode letterarie e poetiche alquanto dubbie, stando alla lettura che ne dà Debenedetti. Croce, come si sa, parte dal “principio teorico dell’insussistenza dei generi letterari, dall’impossibilità di definirli e caratterizzarli” (DEBENEDETTI, 1971, p. 23). Per Croce, nella letteratura, lo spartiacque, unico e inevitabile, è tra poesia e non poesia. Rinunciando a una definizione rigorosa e intelligente dei generi in tutta la loro estensione e possibilità, si correva il rischio di perdere il romanzo senza accorgersene nemmeno.

Inoltre, la constatazione secondo cui l’arte è prima di tutto “intuizione lirica, sintesi a priori di sentimento e immagine, unità indissolubile di contenuto (il sentimento) e di forma (l’immagine, l’espressione)” (FUSARO), condusse una intera generazione di artisti italiani a concepire l’arte in termini di espressione diretta dei loro stati interiori. Sulla scia di una lettura forse estremizzata, o equivocata del Croce, troviamo l’altro grande obbiettivo polemico di Debenedetti, ossia Giuseppe De Robertis direttore venticinquenne de *La Voce*. Il critico e letterato vociano scrive, in un articolo del 1915, dal titolo programmatico di “Saper leggere”: “guardare all’imponderabile, acquistare il senso dell’imponderabile, rapire quanto si può più di segreto alla pagina, in quei primi sondaggi che precedono il giudizio”. Una ricetta per i nuovi critici e recensori che non poteva non indicare anche ai recensiti una via: il frammento e l’autobiografia. Quel “Saper leggere” che normativamente si poneva anche come un “Saper scrivere”, escludeva di fatto il romanzo del quale è protagonista il personaggio-uomo. Ma leggiamo cosa scrive Debenedetti in proposito:

[...] il romanzo fa vedere dentro, nei personaggi e nell’uomo, attraverso una serie di atti corpulenti, non nella parola lirica che si immedesima da sola con l’evento interiore, senza bisogno di articolare gli atti, i gesti, i discorsi, i dialoghi, i fatti attraverso cui l’evento interiore si manifesta nella vita; e poi non fa soltanto vedere lo «spirito» - entità troppo idealizzata ed espressa da De Robertis con termine troppo idealistico - fa vedere il fisico, la psiche in tutta la loro forza di dimostrare l’uomo preso nelle spire di un destino (DEBENEDETTI, 1971, p. 24).

Nel tentativo debenedettiano di ridare lustro e centralità al personaggio si può vedere una lotta a favore di una certa tradizione della letteratura che viene da lontano. Se pensiamo infatti che i primi tentativi di articolare compiutamente una poetica della letteratura si attua con Aristotele, il quale reputa essenziale qualificare il personaggio per identificare il genere, si capisce che il critico piemontese ha i piedi solidamente posti in una visione della letteratura propria dell’Occidente greco-latino e poi cristiano⁵. Nel capitolo finale della Poetica di Aristotele, intitolato convenzionalmente “Problemi di critica letteraria”, si legge questo passaggio: “Sofocle disse che lui raffigurava gli uomini quali debbono essere, mentre Euripide quali sono”. La citazione precede una riflessione

⁵ Su questo versante che elegge il personaggio a elemento di discriminazione di generi e modelli letterari, si può ascrivere il progetto di Northrop Frye per il quale l’importanza data al personaggio si iscrive nella tradizione classica da Aristotele in poi. Ciò che si modifica rispetto ad Aristotele è l’aver fondato un sistema, non tanto sulle qualità morali del personaggio, bensì sui poteri del personaggio/protagonista comparato al lettore *médio*. Se il protagonista è onnipotente allora la macrostruttura è mitica; se è meraviglioso, forte e eroico, cioè più potente dell’uomo *médio*, allora siamo nel “romance”; se è più potente ma ancora umano, la macrostruttura è “alto-mimetica”; se questi è come noi, è “basso-mimetica”; se, infine, è inferiore a noi, è “irònica” (FRYE, 1990).

sui tipi di imitazione possibili al poeta, il quale può imitare “le cose quali furono o sono, o quali si dice o sembra che siano, o quali dovrebbero essere” (ARISTOTELE, 2013, ed. digit.). Verosimiglianza e necessità sono per tanto le proprietà cui l’arte letteraria deve aspirare, ovviamente a partire dai suoi personaggi e dalle azioni che essi realizzano e dalla passioni che essi sopportano.

Per Aristotele, inoltre, la stessa nozione di mimesi, importantissima e spesso fraintesa nel corso dei secoli e nel succedersi delle poetiche, non può e non deve essere ristretta alla rappresentazione/imitazione statica di un esistente, bensì implica l’azione e il carattere del personaggio fatalmente uniti in un destino. Scrive Aristotele:

La tragedia infatti è imitazione non di uomini ma di azioni e di un’esistenza, e dunque non è che i personaggi agiscono per rappresentare caratteri, ma a causa delle azioni includono anche i caratteri, cosicché le azioni e il racconto costituiscono il fine nella tragedia, e il fine è di tutte le cose quella più importante (ARISTOTELE, 2013, ed. dig.).

Questa unità di azione, carattere e destino Debenedetti la riconosce nei romanzi di Pirandello e nell’opera di Tozzi, autori che non a caso sono indicati come gli esponenti della narrativa moderna, dopo l’infelice parentesi vociana. Certo, seguendo i punti esposti nell’argomentazione debenedettiana sul romanzo, viene a negarsi proprio il punto di vista crociano che vincola l’arte all’intuizione lirica. La proiezione del personaggio in un destino temporale, dato dall’integrazione di vita e narrazione, dà espressione all’uomo nel tempo; diversamente, l’intuizione lirica esalta l’idealizzazione simultanea di un attimo che si sottrae al flusso del tempo e alla sua costruzione. Non a caso il perfetto rappresentante del romanzo nella sua essenza temporale viene indicato da Debenedetti in Proust (nome incluso nella citazione montaliana in apertura del nostro saggio). Proust e la *durée*. Proust e Bergson. L’importanza che hanno i personaggi in *À la recherche du temps perdu* (1906-1922) è una conseguenza diretta del loro essere immersi nel tempo e da esso trasformati, anche radicalmente. Il romanzo è l’unica arte capace di rappresentare la temporalità umana, ossia quel tempo non misurabile né lineare, non cronologico, ma appunto esistenziale, sentimentale e tramato tanto di memoria quanto di oblio, che solo i personaggi possono testimoniare pienamente dalla prospettiva di una vita compiuta. La proprietà temporale e temporalizzante del romanzo moderno viene riconosciuta e esaltata dal Debenedetti con queste parole:

[...] ed è costretto, il romanzo, a svilupparsi attraverso la rappresentazione, visibile agli occhi e non soltanto accessibile alla mente, di “stati d’animo” che per forza sono “temporanei” in quanto si producono nel tempo, in un ora e qui del tempo, e poi si modificano, cambiano, si distruggono, perché un romanzo non può essere altro che una porzione esemplare, intensificata, di una durata, di un divenire nel tempo: sia il tempo ciclico, immenso dell’Odissea, o di Guerra e Pace – un tempo comprende intere generazioni – o il tempo brevissimo, seppur condensi un’immensa durata psicologica, dell’Ulisse di Joyce, che è la storia di una giornata (DEBENEDETTI, 1971, p. 24).

Debenedetti ricorre giustamente alla parola “durata” che riverbera tutte le armoniche della filosofia bergsoniana. In fondo, ciò di cui il romanzo non smette mai di parlare, forse il suo vero protagonista, è appunto il tempo. E tuttavia il mistero del tempo che il romanzo cattura, fa sì che non se ne possa parlare astrattamente, ma solo incarnandolo esemplarmente in uno o più personaggi. La paradossalità che il tempo rivela è la stessa che colse Agostino con queste parole: “Che cos’è insomma il tempo? Lo so finché nessuno me lo chiede; non lo so più, se volessi spiegarlo a chi me lo chiede”

(AGOSTINO, 2012, ed. dig.). L'ineffabilità del tempo, che sfugge a ogni tentativo razionale di definirlo, è vinta soltanto dall'arte del romanzo.

Il terzo e ultimo nome indicato in apertura, tappa di un cammino al quale si legano le sorti di un rinato romanzo italiano nonché il ritorno ai personaggi che ne sono i comprimari necessari, è quello di Giuseppe Antonio Borgese, il cui romanzo, *Rubè* (1921), ambiva a indicare un nuovo cammino e un nuovo tempo. Con le parole del suo autore, Borgese, era giunto "il tempo di edificare". Lo slogan di Borgese si iscriveva polemicamente in una scena, quella crociana e estetizzante, ricordata così da Montale:

[...] l'esiziale decadentismo e frammentismo che affliggeva la nostra letteratura d'invenzione [pareva] avesse i giorni contati. (Della previsa palingenesi il Croce non fu mai persuaso.) Era giunto il tempo di edificare, il tempo di passare dalle briciole, dal frammento all'opera compiuta: il romanzo, il vero romanzo di cui avevano lasciato modelli i grandi naturalisti. Col suo *Rubè* il Borgese dette personalmente un esempio (MONTALE, 1971, p. XI).

Esemplare del cammino indicato e dell'inestricabile destino che lega il romanzo al personaggio, è naturalmente il titolo dell'opera: "Rubè" appunto, nome e personaggio in grado finalmente di sintetizzare il nuovo romanzo realista, di esaltare il destino soggettivo ancorandolo fatalmente al periodo storico attraversato e ai grandi problemi che si muovono sotto la superficie. Debenedetti lo descrive appunto come "quel romanzo che non solo accampa un personaggio della realtà, ma vuole addirittura riproporre polemicamente la dignità letteraria del genere «romanzo»" (DEBENEDETTI, 1971, p. 10). Dal *Rubè* a un altro grande romanzo realista centrato sulla vicenda di un personaggio che dà il titolo al romanzo, *Metello* di Vasco Pratolini, scritto nel 1952 ma pubblicato nel 1955, sono su per giù 30 anni di tempo. La coincidenza trentennale è intrigante poiché ci permette di adottare ed estendere il metodo prospettico, storico-letterario, adottato da Debenedetti, ossia "l'ordine per generazioni". E conferma sorprendentemente quella che sembrava una sparata del critico, ossia che "le generazioni si computano, nella media statistica, a periodi di trent'anni". Si assiste insomma a un avanzamento in parallelo di generazione in generazione di problemi che possono ripresentarsi, in una incessante variazione dietro alla quale si riconosce una matrice comune. Il passaggio dal Neorealismo al Realismo degli anni cinquanta inaugura un nuovo "tempo di edificare" e anche qui il romanzo è al centro della polemica⁶.

A questo punto si tratta di percorrere l'ultimo tratto di cammino e di farlo da soli, senza l'affidabile e capace guida del critico piemontese, vedere insomma cos'è avvenuto oggi al romanzo, quando la prospettiva adottata è sempre quella del personaggio. Naturalmente, il giro d'orizzonte si mostra talmente vasto e caotico, da non poter essere certo esaurito in alcune pagine. Anche perché si presenta sempre allo studioso quando abbandona il porto sicuro della ricerca storica, la difficoltà di doversi avventurare nelle acque burrascose della contemporaneità, una contemporaneità che appare saturata di testi e ipertesti e nella quale le linee di tendenza si accavallano e si contraddicono. Tuttavia, se restringiamo il campo al personaggio, ci sembra di poter riconoscere il profilarsi di una

⁶ Faccio riferimento alla nota querelle tra Mario Alicata e Carlo Salinari da un lato e Carlo Muscetta dall'altro. I primi lessero nel *Metello* il superamento del Neorealismo, la cui proposta restava sostanzialmente legata al modello cronachistico, verso forme mature di rappresentazione storica; mentre su un piano tecnico salutano il passaggio dal bozzetto alla compiuta e matura costruzione romanzesca. Muscetta invece interpreta *Metello* come il romanzo della disillusione e dell'abbandono di un fiducioso realismo (MUSCETTA, 1976).

tendenza che sembra andare in senso contrario a quanto auspicato da Debenedetti. “L’invasione dei brutti” si sta rivelando, da un lato, una invasione di assenze e fantasmi, e dall’altro di “autofinzioni⁷”, ossia di forme narrative nelle quali il confine tra verità autobiografica e finzione diventa sempre più labile e poroso. In ogni caso, entrambe le tendenze sembrano indicare forme di indebolimento dell’io, accampando sulla pagina il sospetto che l’individuo biografico e non solo il personaggio-uomo di debenedettiana memoria sia una finzione, una maschera, dietro i cui strati di convenzione, nome, identità, professione, nazionalità, status sociale, si nasconde il nulla, il quale è per sua natura irrappresentabile.

E a questo punto è arrivato il momento di rivelare cosa si nascondeva dietro il pronome “Altro” usato da Debenedetti per indicare qualcosa che abita dentro il personaggio in una simbiosi pericolosissima e perturbatrice. Quest’Altro è ovviamente l’Inconscio. Scrive infatti Debenedetti: “Freud è giunto a scoprire la causa, l’agente che determina il sintomo, cioè l’Altro che dal di dentro si scatena contro l’Io: ha dato un nome a questo Altro, l’ha chiamato l’Inconscio” (DEBENEDETTI, 1971, p. 463).

La sicurezza con cui Debenedetti dà un nome al problema, ricorrendo al magistero di Freud, non è più la nostra. Non è più sufficiente discriminare ciò che è coscienza e ragione da ciò che non lo è, da ciò che abita nelle tenebre e nel sogno. Direi che la traccia finzionale della scrittura, disseminando il segno e facendo sì che il discorso provenisse da un luogo senza origine, unità e direzione, ha fatto saltare anche quest’ultima paratia tra fisiologico e patologico tangente le regioni dell’umano. Le forme della finzionalità hanno destrutturato qualsiasi pretesto a riconoscere una presunta verità o falsità, salute o malattia, proprio perché in fondo si pongono su un altro livello di senso.

Referências bibliográficas:

AGOSTINO. *Le confessioni*. Ed. DIG. Newton Compton Editori, 2012.

ARISTOTELE. *Poetica*: 205 (classici). Edizione digitale. Rea Multimedia, 2013.

DEBENEDETTI, Giacomo. *Il romanzo del Novecento: quaderni inediti*; presentazione di Eugenio Montale. Milano: Garzanti, 1971.

FRYE, Northop. *Anatomy of criticism: four essays*. London: Penguin Books, 1990.

FUSARO, Diego. *Benedetto Croce. Introduzione al Neo-Hegelismo italiano*. In: <http://www.filosofico.net/croce105.htm>. data ultimo accesso: 15/03/2016.

KAFKA, Franz. *La metamorfosi*. Milano: Sansoni, 1993.

MITTNER, Ladislao. *L’espressionismo*. Bari: Laterza, 2005.

MONTALE, Eugenio. Presentazione. In: Debenedetti, *Il romanzo del Novecento: quaderni inediti*. Milano: Garzanti, 1971, p. IX-XVIII

⁷ Traduco alla lettera il termine adottato nelle lingue e culture latino-americane, “autoficción”, dove il dibattito su questa tendenza letteraria è molto consistente e di alta qualità. Tuttavia, ad essere conseguenti, la definizione di “autofinzione” nasce in Francia nel 1977, e la incontriamo in un racconto di Serge Doubrovsky, intitolato *Fils*. Scrive l’autore: “Al contrario de la autobiografía, explicativa y unificante, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí más que fragmentos disjuntos, pedazos de existencia rotos, un sujeto troceado que no coincide consigo mismo” (in: POZUELO YVANCOS, 2010, p. 12)

MUSCETTA, Carlo. *Realismo, neorealismo, controrealismo*. Milano: Garzanti, 1976.

PIRANDELLO, Luigi. *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Milano: Mondadori, 2015.

POZUELO YVANCOS, José María. *Figuraciones del yo en la narrativa*. Javier Marías y E. Vila-Matas. Valladolid: Universidade de Valladolid, 2010.

PRATOLINI, Vasco. *Metello*. Milano: Mondadori, 2015.

SOFFICI, Ardengo. *Lemmonio Boreo ovvero l'allegro giustiziere*. Firenze: Vallecchi, 1943.

TOZZI, Federigo. *Bestie*. Milano: Treves, 1921.

Atualmente doutorando pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Fabrizio Rusconi é professor de língua e cultura italiana. Participou, junto com outros autores, da publicação do volume, lançado na Itália, *Guido Morselli: un gattopardo del Nord* (Pietro Macchione Editore, 2016). Ademais, colabora ocasionalmente com a revista de literatura e cultura ítalo-brasileira “Mosaico”. Em 2011, seu conto intitulado “Coloniale 1921” foi premiado pelo júri do concurso literário Moak.

Endereço Mail: fabriziorusconi@gmail.com

A FRONTEIRA COMO LOCUS DE ENUNCIÇÃO DA IDENTIDADE *MESTIZA.*

Gloria Anzaldúa e a multiplicidade do ser

SILVA, Fidelainy Sousa (UFRGS)

amestiça enfrenta uma luta de carne,
uma luta de fronteiras, uma guerra interior
Glória Anzaldúa

um „ir-e-vir“ não apenas de lugar,
mas, também, ...
o surgimento de algo novo
Nubia Jacques Hanciau

A concepção moderna de fronteira define essa região como um espaço de enunciações e possibilidades múltiplas de encontro e diálogos culturais. Essa mudança conceitual ocorre paralelamente a essa a globalização e os grandes processos migratórios que fragilizam as divisões tradicionais de sociedade. Assim, as concepções de classe, de gênero, de etnia e de nacionalidade perdem a fixidez conceitual. Por isso, partimos dessa nova abordagem conceitual sobre fronteira para evidenciar esse lugar de diversidade identitária, onde as novas amostragens culturais colocam em xeque os sujeitos silenciados ou negligenciados pela história. Trabalhamos com a obra *Borderlands/ La frontera - The new mestiza* (1987) de Gloria Anzaldúa na intenção de romper o ciclo de apagamento desses sujeitos de fronteira alijados culturalmente.

Aqui se objetiva discutir a construção a identidade *mestizana* região de fronteira. Como também, a partir da escrita dessa autora verificaremos como o período colonial e suas imposições de poder político e econômico subalternizaram os valores culturais de países mais pobres. Por isso, nossa leitura parte da desobediência epistêmica com o cânone ocidental, já que não nos interessa elaborar uma leitura estruturalista com viés estético dessa obra, mas objetivamos entendê-la como objeto cultural distante de parâmetros homogeneizadores e centralizadores que historicamente tem excluído e silenciado diferenças significativas de países periféricos.

Sob a concepção de Walter Mignolo (2003, p. 25) a escritora *chicana*¹ Gloria Anzaldúa criou “um *locus* de enunciação onde se misturam diferentes tipos de conhecimento e expressões individuais e coletivas”. Ela como integrante comunidade de fronteira se institui como “lôcus atravessado por toda gama heterogênea das ideologias e valores socioculturais que constituem qualquer sujeito” (ABDALA JUNIOR, 2004, p.119). O trabalho de Anzaldúa teoriza sobre a fronteira como resultado das relações de poder que os Estados Unidos da América (EUA) exercem sobre o território mexicano. É a partir desse complexo cultural que analisaremos o cruzamento desses dois países tão diferentes, assim como verificaremos a identidade mestiça e chicana que Anzaldúa propôs.

Gloria Anzaldúa (2012, p. 99) se auto define; “sou uma mestiça, continuamente indo de uma cultura para outra, faço parte de todas as culturas ao mesmo tempo”. Logo, a partir desse posicionamento torna-se autora e personagem do *locus* que ela teoriza. Para tal assertiva partimos do fato de que seu conflito identitário não se dá por ela, autora, ter migrado, mas justamente por ter vivido nessa região tensa de fronteira e por se auto afirmar como sujeito transformado culturalmente dentro desse espaço. Por conseguinte, compreendemos que a noção de subalternidade atribuída a identidade

¹ A escritora é cidadã nos Estados Unidos da América, mesmo sendo de origem mexicana.

mestiça, ocorre porque Anzaldúa índia mexicana, negra ativista, feminista e homossexual, representaria um lugar ideológico periférico e inferior. Por isso, seu texto denuncia questões de subjugação racial, das diferenças de gênero, dos efeitos da imigração e também da dominação colonial. Seu discurso transgressor atualmente transpassa as barreiras territoriais, e tem atuado, como propulsor de um imaginário mais autêntico da realidade híbrida dessas regiões compreendidas como zona de contato.

A obra *Borderlands/ La frontera - The new mestiza* (1987) está dividida em uma parte biográfica em prosa, em que a autora/narradora apresenta a disputa cultural entre México e EUA, ressaltando as questões religiosas, os problemas com a imigração, como também a opressão contra a mulher, o negro, e o indígena. Em seguida, tem seis capítulos em formato de poema e canções sobre o sentimento de revolta com a discriminação com os *chicanos* na fronteira. Para marcar seu discurso o livro encontra-se em três línguas: o inglês o espanhol e o *nahuatl*². Segundo as escritoras do prefácio da quarta edição do livro, Norma E. Cantú e Aída Hurtado, a intenção da autora é marcar esse lugar de luta política pelo viés cultural e dizer que não é possível separar dois povos que vivem em uma mesma região. Mesmo que dentro de um espaço de limites geopolíticos.

Reiteramos que esse estudo se sustenta nas abordagens desconstrutoras pós-coloniais. Uma concepção que exige teoricamente “ler a contrapelo”³ ou como se fosse um revide epistêmico, ao mesmo tempo em que valoriza o hibridismo identitário e a diferença cultural desse território marcado pela guerra. Como já argumentado por Homi Bhabha (2013) Stuart Hall (1999), Gayatri Spivak (2010), Cornejo Polar (2000) Walter Mignolo (2003) e outros, precisamos de um lugar teórico e metodológico que, à medida que avança, se distancia dos discursos produzidos pela episteme ocidental. Discurso que se pretende universal e insiste em hierarquizar, subjugar ou mesmo marginalizar saberes e culturas não-ocidentalizados, mas nem por isso menos importante e/ou inferior.

O espaço e os (des)limites territoriais da cultura de fronteira

No século XIX, a ideologia europeia de que os cristãos eram soberanos culturalmente, divulgou a ideia de que os “civilizados” tinham a missão e o fardo de colonizar outros povos. Com o objetivo de dominar países e conseqüentemente manter-se com o poderio econômico e geográfico, os Estados Unidos da América (EUA) em 1846 declarou guerra contra o México. Iniciou-se um conflito territorial que durou décadas. Uma das primeiras conquistas norte americanas foi a região atualmente conhecida pelo Texas, e, posteriormente, algumas outras cidades do norte do território mexicano. Hoje a divisão desse espaço geográfico entre os dois países é feita por cercas de arame e forte vigilância. Segundo Gisèle Manganelli Fernandes, (2008), de um lado, um país que exerce hegemonia de poder a nível mundial e do outro o México que ainda é marginalizado e visto como “mundo pobre” que atravessa a fronteira apenas para subir de nível social ou buscar melhores condições de vida.

A população de origem mexicana que legalmente passou a viver nos Estados Unidos da América recebeu o nome de “chicanos”. Mesmo que esses sujeitos tenham perdido de forma violenta o direito à nacionalidade mexicana, o aspecto maior dessa relação vai além do simples binarismo entre o vencedor e o vencido que pouco resolveria os problemas advindos desse processo. As relações de identidade desses

² Língua falada desde o descobrimento do México e que continua a ser utilizado até os dias de hoje.

³ Termo do teórico Walter Benjamin sobre a concepção dialética da cultura partindo da história latino-americana.

sujeitos auxiliam na construção de um novo espaço social, político, econômico e cultural.

O espaço da fronteira efetiva a diferença cultural proposta por Homi K. Bhabha (1998), para ele o campo da diversidade usada pelos pensadores durante a emergência colonial, não compreendem a diferença cultural, mas camuflam os sujeitos subalternos. A literatura nacional brasileira precisava de símbolos culturais que proporcionavam uma identificação geral da sociedade, para tanto temos as figuras símbolos da literatura nacional brasileira que hoje são interpretados como arremedos culturais, ou seja, representavam uma pequena parte da sociedade e que recriminava as demais. Portanto, a fronteira não é diversa culturalmente, pois a diversidade subentende que os sujeitos estão harmoniosamente no mesmo espaço, por outro lado, o processo de diferença cultural é, pois, lugar de disputas. Não há cultura formada e estabelecida de modo homogêneo ou representativa do todo, há uma fricção entre os diferentes que compreendem o todo.

A diversidade cultural é um objeto epistemológico – a cultura como objeto do conhecimento empírico –, enquanto a diferença cultural é o processo da *enunciação* da cultura como “conhecível”, legítimo, adequado à construção de sistemas de identificação cultural. [...] A diversidade cultural é também a representação de uma retórica radical da separação de culturas totalizadas que existem intocadas pela intertextualidade de seus locais históricos, protegidas na utopia de uma memória mítica de uma identidade coletiva única. (BHABHA, 1998, p. 63).

A fronteira representa então o rompimento com a epistemologia tradicional de identidade coletiva única, que não se ajusta a realidade, pois não há nenhuma cultura completa e única, e tão pouco é a simples relação entre o Eu e o Outro. O sujeito diferente culturalmente não deve ser referência de oposição, mas, deve servir de articulador entre as duas culturas distintas, haja vista que cabe a alteridade como articulador para diminuir as hierarquias de poder. Para Bhabha (1949), a diferença cultural não se trata de uma questão simplória, é, no entanto, complexa e correlaciona a assimilação de significados culturais e suas práticas. Segundo ele,

Nem é simplesmente uma briga entre culturas holísticas pré-constituídas, que contêm dentro de si os códigos pelos quais podem ser legitimamente lidas. A questão da diferença cultural, como eu pretendo colocá-la, não é o que Adela Queded curiosamente identificou como “dificuldade anglo-indiana”, um problema causado pela pluralidade cultural e, para o qual, em seu entender, a única resposta poderia ser a negação da diferenciação cultural em um universalismo ético: (BHABHA, 1949, p.207-208)

A questão não é a perda de uma essência em torno do conceito de pluralidade cultural, mas, compreende o sentido de que as movimentações entre duas culturas não podem direcionar-se para uma visão de restaurar a autenticidade cultural instaurada pelo discurso colonial. A briga é justamente por não definir as culturas e tão pouco classificá-las como objetos a serem lidos e interpretados, assim como, foi por Adela Queded, citada por Bhabha, pois identificou a questão da diferença cultural como um problema causado pela pluralidade cultural. A tradução cultural então é a ressignificação de um elemento cultural em outro, certamente uma língua fora dos limites de espaço sofrem alterações de sentido. Recebem outras interpretações, assim os objetos culturais fora de contexto são resultados distintos do que foram em sua pátria. E nessa lógica nunca haverá um elemento cultural acabado e pronto, todos podem receber novas interpretações.

A língua na Espanha representa uma identidade nacional diferente da língua espanhola no México, pois inevitavelmente a língua sofre as traduções culturais de cada povo local. Logo a língua espanhola dos mexicanos que vivem nos Estados Unidos também sofreu ressignificações. Para os *chicanos*, a língua materna e o inglês precisam coexistir mesmo que dentro de um quadro conflituoso. Pois mesmo que a aprendizagem do inglês em território americano seja algo imposto e muitas vezes de forma violenta, percebe-se a coexistência de ambas. No texto de Anzaldúa percebe-se o convívio entre as duas línguas, seu posicionamento é demonstrar a relação híbrida e necessária entre a língua materna o espanhol, o *nahuatl* língua dos seus ancestrais e o inglês sua segunda língua. Mesmo teorizando sobre a necessidade de tolerar o mosaico de línguas intercultural, ela denuncia como é violento o processo de apagamento cultural dos *chicanos* em solo norte americano.

É possível observar como aconteceu a violência no processo de aquisição da nova língua para Anzaldúa. Como escritora de sua experiência, ela discute as consequências das situações de inferioridade do sujeito latino *chicano* dentro do território norte americano. De modo que, a narradora/autora relata que durante a adolescência era alvo de reclamações por parte dos professores quanto ao seu sotaque.

I remember being caught speaking Spanish at recess – that was good for three licks on the knuckles with a sharp ruler. I remember being sent to the corner of the classroom for “talking back” to the Anglo teacher when all I was trying to do was tell her how to pronounce my name. “If you don’t like it, go back to Mexico where you belong.” (GLORIA ANZÁLDUA, p.65)⁴

A subalternização do sujeito continua dentro das relações familiares, pois a própria mãe também justifica os motivos pelos quais ela deve perder o sotaque:

I want you to speak English. *Pa' hallar buen trabajo tienes que saber hablar el inglés bien. Qué vale toda educación si todavía hablas inglés con um 'accent,' my mother would say, mortified that I spoke English like a Mexican. At Pan American University, I, and all Chicano students were required to take two speech classes. Their purpose: to get rid of our accents.*(GLORIA ANZÁLDUA, p. 76)⁵

Garantir uma educação de qualidade é a única forma de competir por espaço. Uma *chicana* negra, mestiça, e homossexual não teria oportunidades de emprego e de fato a eficiência da aprendizagem do inglês é necessária. Mas as não excluí que essas questões relacionadas à língua espanhola nos Estados Unidos recebem proporções de agressão cultural.

O espanhol é vinculado ao imaginário de „atraso do México“, consequentemente, para o sujeito mestiço que precisa sobreviver nesse território, o sotaque é denúncia concreta de não nacionalidade. De modo que, a presença da língua materna se torna motivo para auto rejeição e vergonha cultural, iniciando um quadro de

⁴Lembro-me de ser pega falando espanhol no recreio - que era suficiente para três golpes nas juntas com uma régua dura. Lembro-me de ser mandada para o canto da sala de aula pela professora Anglo por “falar de novo”, quando tudo que eu estava tentando fazer era dizer como pronunciar o meu nome. “Se você não gostou disso, volte para o México onde você pertence”.

⁵Eu quero que você fale inglês. Para arrumar um bom trabalho você tem que falar bem. De que vale toda sua educação se você fala com sotaque? Diria minha mãe, mortificada porque eu falava inglês como uma mexicana. Na Universidade Pan-Americana, eu, e todos os estudantes mexicanos fomos obrigados a ter duas aulas de inglês. Finalidade: nos livrar de nossos sotaques.

tentativa de apagamento de identitário. As pressões sociais impostas pela escola e a agressão emocional vinda da própria família, favorecem um processo maior de violência cultural, que afeta a formação identitária dos *chicanos*. Anzaldúa pretende divulgar esse lugar cultural até que este não seja visto como inferior ou superior, mas seja reconhecido como lugar de cultura híbrida.

But Chicano Spanish is a border tongue which developed naturally. Change, evolución, enriquecimiento de palabras nuevas por invención o adopción have created variantes of Chicano Spanish, um nuevo lenguaje. Um lenguaje que corresponde a um modo de viver. Chicano Spanish is not incorrect, it is a living language. For a people who are neither Spanish nor live in a country in which Spanish is the first language; for a people who live in a country in which English is the reigning tongue but who are not Anglo; . (ANZALDÚA, 2012, p. 77).⁶

Nesse fragmento a autora apresenta o quanto os aspectos híbridos da língua se afirmam como necessários em regiões de fronteira em que uma única língua não basta para representar dois povos que vivem em uma mesma região. Assim, “language is a homeland closer than the Southwest—for many Chicanos today live in the Midwest and the East. And because we are complex, heterogeneous people, we speak many languages” (ANZALDÚA, 2012, p. 77)⁷.

A identidade *mestizana* fronteira cultural

Segundo Nubia Jacques Hanciau (2005), fronteira não é o espaço físico que divide, é o lugar de misturas e de travessias, que cabe o mestiço, o contaminado e todos os sujeitos híbridos resultantes de movimentações identitárias. O conceito convencional de fronteira geográfica parte da ideia de divisão territorial como lugar fechado de identidades iguais, mas para compreender o mundo moderno precisamos alargar o sentido da palavra. Principalmente, porque estamos falando de aspectos culturais em que se privilegia diferença e o outro, os quais exigem as concepções de fronteiras como um fluxo. Portanto, abre-se novas interpretações desse lugar não estático, que se revela em essência ambiente de passagem.

O termo *mestiza* está relacionado a um estado de “nepantilismo mental⁸”, expressão relacionada a dualidade de espírito do sujeito em construção. Segundo a autora, “*lamestiza* é um produto de transferência de valores culturais e espirituais de um grupo para outro” (ANZALDÚA, 1987, p. 705). Esse processo de transferência de valores é para Bhabha objeto de investigação cultural pois, “é o processo da *enunciação* da cultura como “conhecível”, legítimo, adequado à construção de sistemas.” Não há um sistema de enunciação em que a identidade *mestiza* se encontre fechada e

⁶ Mas Chicano espanhol é uma língua de fronteira que se desenvolveu naturalmente. Mudança, evolução, enriquecimento de palavras novas por invenção ou adoção têm criado variantes de Chicano espanhol, um novo idioma. Um idioma que corresponde a um modo de viver. Chicano espanhol não é errado, é uma língua viva. Para um povo que não são espanhol nem vive em um país em que o espanhol é a língua materna; para um povo que vive em um país onde o Inglês é a língua reinante, mas que não são Anglo.

⁷ Língua é uma pátria mais perto do que Sudeste para muitos Chicanos que vivem hoje no Centro-Oeste e no Leste. E porque nós somos complexos, pessoas heterogêneas, nós falamos muitas línguas.

⁸ Nepantilis mo: Palavra asteca que significa partido ao meio; *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987).

conhecida, o que há é um processo inacabado que ainda está por ser conhecível. Por isso, nas palavras da autora:

Because I, a mestiza, continually walk out of one culture and into another, because I am in all cultures at the same time, alma entre dos mundos, tres, cuatro, me zumba la cabeza con lo contradictorio. Estoy norteadada por todas las voces que me hablan Simultáneamente. (ANZALDÚA, 2012, p. 99.)⁹

Nesse sentido, quando ela, a autora/personagem, se outo identifica nesse transferência continua de valores, se descreve como uma fronteira incapaz de escolher apenas um lado de identificação cultural. Nesse caso sua formação cultural é um fragmento constituído por mesclas identitárias diversas. O limite entre o físico e psicológico da personagem é destacado como algo tênue e, por vezes, não há como diferenciá-los. “To survive the Borderlands you must live *sin fronteras* be a crossroads.” (ANZALDÚA, 2012, p.217). Paradoxalmente autora não nega a existência de uma fronteira física, haja vista que ela mesma parte desse lugar dividido por cercas de arame. Mas reafirma esse lugar como marca ambiente ideológico e de posicionamento, pois afirma que só se sobrevive a fronteira e toda a complexidade que nela existe sendo a própria fronteira.

Na medida que a política ideológica colonizador-colonizado representam a fronteira cultural México e Estados Unidos, os imigrantes que saem do lugar subalterno carregam consigo esse lugar inferior. Evidenciamos que não é a simples mudança de um país para outro, mas todo o campo ideológico complexo de subjugação cultural que o constitui, como lugar de conflitos e lutas sociais que fazem parte de uma lógica maior com outras questões sobre a sobrevivência no mundo. “The world is not a safe place to live in” (ANZALDÚA, p. 42).

Segundo Anzaldúa não há lugar seguro para a mulher negra em um mundo de cultura predominante masculina e branca. Para ela nem mesmo seu próprio interior é seguro, de modo que “Petri field, she can’t respond, her face caught between *los interstícios*, the spaces between the worlds she inhabits.” (ANZALDÚA, p. 42).

Desse modo, a identidade *mestiça* corresponde ao um encontro paradoxal de sobreposições culturais à complexidade do individual. As subjetivações do sujeito subalterno em um lugar hegemonia e supremacia cultural corresponde a uma regra geral de trauma e conflitos. A exemplo temos a descrição de Anzaldúa sobre sua identidade e sua percepção sobre o encontro cultural:

Nascida em uma cultura, posicionada entre duas culturas, estendendo-se sobre todas as três culturas e seus sistemas de valores [...] Como todas as pessoas, percebemos a versão da realidade que nossa cultura comunica. Como outros/as que vivem em mais de uma cultura, recebemos mensagens múltiplas, muitas vezes contrárias. O encontro de duas estruturas referenciais consistentes, mas geralmente incompatíveis, causa um choque, uma colisão cultural (ANZALDÚA, 2007, p. 100).

Logo, a pretensão de edenizar o processo cultural como passo benéfico e necessário para o século, se mostra contrário, pois precisamos denunciar os abusos

⁹Porque eu sou uma mestiça, continuamente indo de uma cultura para outra, faço parte de todas as culturas ao mesmo tempo, alma entre para dois mundos, três, quatro, me desoriento com o contraditório. Estou norteadada por todas as vozes que me falam Simultaneamente.

sofridos por sujeitos que compõem lugares (bi)culturais ou multiculturais. A identificação espiritual e sexual de um povo subalterno fica distorcida e por isso Anzaldúa usa o verbo “sobreviver” para definir quem precisa atravessa esse “campo de batalhas”;

In the Borderlands you are the battleground where enemies are kin to each other; you are at home, a stranger, the border disputes have been settled the volley of shots have shattered the truce you are wounded, lost in action dead, fighting back; To live in the Borderlands means the mill with the razor white teeth wants to shred off your olive-red skin, crush out the kernel, your heart pound you pinch you roll you out smelling like white bread but dead; (ANZALDÚA, 2012, p. 216-217).¹⁰

Nesse sentido, não basta pertencer a determinada região de fronteira tem que sentir-se fundamentalmente atravessada, precisa se subjetivar como uma fronteira e carregar todas suas consequências. Dito de outra forma, o deslocamento cultural reelabora as concepções esse lugar de trânsitos e as passagens, como também reelabora metaforicamente a fronteira como uma ponte, um elo com o Outro. Nubia Jacques Hanciau (2005, p.134), apresenta a imagem de uma passarela cultural de “um „ir-e-vir“ não apenas de lugar, mas, também, ... o surgimento de algo novo, híbrido, diferente, mestiço, um „terceiro“ que se insinua na situação de passagem”.

As práticas do hibridismo identitário

A hibridização das práticas culturais como aconteceu com Gregos e Romanos na antiguidade clássica tem implicações até os dias de hoje, uma vez que duas culturas se fundem não se distingue mais a pureza de nenhuma delas. Assim, Canclini diz que “Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras.” (CANCLINI, 2013, p. 19). As expansões europeias para a América resultaram em muitas formas de cruzamento cultural, entretanto devemos centralizar nossa argumentação no caso específico das relações entre México e Estados Unidos.

A hegemonia do poder da estadunidense em relação ao território mexicano pode até limitar o domínio territorial, mas no que tange os empréstimos linguísticos e as misturas culinárias percebemos como as práticas se fundem. Ainda Canclini, (2013, p. 19) compreende sobre as novas significações, ele diz “Entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.”.

A hibridização das práticas culturais não acontece num objeto concreto, mas, se encontra em práticas culturais diversas, por isso para Bhabha (1991),

A hibridização não é algo que apenas existe por aí, não é algo a ser encontrado num objeto ou em alguma identidade mítica híbrida - trata-se de um modo de conhecimento, um processo para entender ou perceber um movimento de trânsito ou de transição ambíguo e tenso que necessariamente

¹⁰Na fronteira você é o campo de batalha onde os inimigos são parentes entre si; você está em casa, um estranho, as disputas de fronteiras são resolvidas a saravada de tiros por ter quebrado a trégua que você está ferido, perdido na morte, lutando para voltar ao lugar de origem; Viver na fronteira significa a lâmina como uma navalha de dentes que quer rasgar fora sua pele verde-oliva - vermelho, esmagar o centro, seu coração bate, você aperta, você rola para fora cheirando como pão branco, mas morto; Para sobreviver à fronteira, você deve viver sem fronteiras, ser uma encruzilhada.

acompanha qualquer tipo de transformação social. (BHABHA, 1991, p. 191).

Elucidamos que as práticas aspecto em torno da *mescla* entre línguas também servem como exemplo de lugar híbrido. E partimos da assertiva de que não é um fenômeno exclusivo de determinada região de fronteira, pois as trocas linguísticas entre os povos já existem desde movimentações antes da era clássica, e hoje se configura dentro do que o mundo moderno se caracteriza. Segundo, Antônio Cornejo Polar (2000), a língua é o elo entre história e as novas experiências de vida, o vínculo idiomático é apenas mais um dos traços que não se dissipam, mas acompanham o pluralismo aceitando novas interpretações e códigos significativos.

what recourse is left to them but to create their own language? A language which they can connect their identity to, one capable of communicating the realities and values true to themselves - a language with terms that are neither *español* ni *inglés*, but both. We speak a patois, a forked tongue, a variation of two languages (ANZALDÚA, 2012, p. 77)¹¹.

É irrefutável que trocas linguísticas entre as comunidades são inerentes à concepção de mundo moderno. Consequentemente o sujeito “modificado” transforma também o seu lugar de enunciação e se define múltiplo. As práticas do hibridismo identitário não define um objeto híbrido que possa ser analisado, tão pouco uma determinada situação, mas são aspectos subjetivos que envolvam a fala, os aspectos culinários, as festividades, a religiosidade, as identificações sexuais, entre outros.

Assim também os aspectos culinários se mesclam. Pois, “To live in the Borderlands means to put *chile* in the borscht, eat whole wheat *tortilhas*” (ANZALDÚA, 2012, p. 216)¹². A construção do prato longe das referências torna-se em uma nova receita. Não é o simples fato preparar a refeição com outros ingredientes é na verdade o gosto da comida é alterado pelos novos elementos acrescentados. A personagem reivindica seu lugar de enunciação para, assim, denunciar anos de silêncio contra essa situação de domínio que vai gerar o sentimento de subalternidade. Nas palavras de Gloria Anzaldúa;

Já não consentirei que me façam sentir vergonha pelo simples fato de existir. Terei a minha voz: índia, espanhola, branca. Terei a minha língua de serpente: a minha voz de mulher, minha voz sexual, minha voz de poeta. Superarei a tradição do silêncio (ANZALDÚA, 2007, p. 40).

Esse lugar de enunciação reivindica voz a um povo que não é apenas da identidade *mestiza*, mas inclui o negro descendente de escravos, ao pobre, ao mestiço indígena, a mulher e todas classes que foram silenciadas. Cornejo Polar (2000) apresenta a fragmentação do sujeito como inerente à natureza humana, haja vista a multiplicidade de experiências no tempo e espaço, assim;

estratifica suas experiências de vida e que não pode nem quer fundi-las, por que sua natureza descontínua enfatiza precisamente a múltipla diversidade desses tempos e desses espaços, e os valores e imperfeições de uns e outros.

¹¹ Que recurso é deixado para eles para criar a sua própria língua? Um idioma que eles possam conectar sua identidade, capaz de comunicar as realidades e os valores verdadeiros para eles - uma linguagem com termos que não são nem espanhol nem inglês, mas ambos. Nós falamos *patois*, uma língua bifurcada, uma variação de duas línguas.

¹² Viver na fronteira significa colocar *chile* na sopa, comer tudo com tortilha.

A fragmentação talvez seja sua norma. (...) a passagem de uma cultura a outra, em mais de um sentido contrapostas, cujo signo maior é um bilinguismo que, mesmo se fosse simétrico – e quase nunca o é – produz uma aguda ansiedade pelo confuso hibridismo de lealdades e pragmatis mos. (CORNEJO POLAR, 2000 p. 130)

O autor apresenta a passagem de uma cultura a outra como ponto de partida para o processo de formação de um sujeito híbrido, bilíngue e multicultural. De modo que, o hibridismo das práticas culturais é antes de tudo o resultado final entre dois elementos, e essa fragmentação cultural pode modificar até mesmo grandes civilizações. Cornejo Polar (2000) em sua citação acima, que aponta a fragmentação como norma durante o encontro cultural de duas civilizações. Os contextos são múltiplos de significados e para a construção de uma língua híbrida. É preciso levar em consideração aos aspectos de interações em que ambas as línguas estão inseridas, como também, os valores que elas carregam, pois as ressignificações surgem diante da necessidade de melhor comunicação. Para uma região com várias línguas os empréstimos linguísticos configuram a necessidade de comunicação.

Because of the color of my skin they betrayed me. The dark-skinned woman has been silenced, gagged, caged, bound into servitude with marriage, bludgeoned for 300 years, sterilized in the twentieth century... Many times she wished to speak, to act, to protest, to challenge. (Anzaldúa, 2012, p. 45)¹³.

É um relato que denuncia a escravidão e, sobretudo, as consequências diretas na vida de seus descendentes. Nesse caso não se trata apenas de subalternidade, mas de hegemonia e poderio econômico de uma nação em relação a outra. De modo que, para a autora as relações de confronto entre as comunidades foram defidas pelas relações de poder, resultantes do processo de subjulgação cultural

Considerações finais

Em geral a história social, econômica e cultural da América Latina é repleta de conflitos e massacres que provocaram os desarranjos econômicos, os conflitos políticos e as imigrações em massa. Todos esses processos influenciaram a imagem de identidade nacional de cada um desses países. No caso específico da região de fronteira México - Estados Unidos o conflito territorial ultrapassou a disputa geográfica e essa briga se desdobra também para o campo cultural e hoje se classifica como lugar de contato entre culturas. Mesmo que a representação cultural única não esteja em vigência, ainda não se discutiu o suficiente como nasceu a movência cultural.

Dessa maneira, apontamos neste trabalho que a identidade mestiça na fronteira cultural que compreende a região México-Estados Unidos serviu como lugar de trânsito, tanto para a divulgação dos *chicanos* quanto da identidade mestiza. Assim, a identidade de Anzaldúa não se instaura por ela ter nascido em uma aldeia indígena ao norte do México, mas por ela fazer parte da população mexicana que depois da guerra tornou-se Norte Americana. Logo sua identidade não é somente indígena, mas dentro

¹³ Por causa da cor da minha pele que me traiu. A mulher de pele escura tem sido silenciada, amordaçada, enjaulada, vinculada à servidão com o casamento, espancada por 300 anos, esterilizada no século XX ... Muitas vezes ela deseja falar, agir, protestar, desafiar.

do processo de identificações culturais, proposto por Bhabha, ela recebeu os valores dessa nova cultura e tornou-se sujeito desses dois lugares de enunciação cultural.

No livro *Borderlands/La frontera*, de Gloria Anzaldúa, como visto, a língua é, então, um importante elemento cultural, como também os hábitos alimentares. Além desses aspectos ela argumenta que viver na fronteira implica carregar o peso das múltiplas identidades dentro de si, e que negar qualquer uma dessas matrizes culturais é o mesmo que negar todas as outras. Portanto, já não se trata mais de opor uma identidade a outra binarizando em pólos opostos aquilo que se constituiu pluralmente, mas percebê-las enquanto elementos que, necessariamente, dialogam entre si, de modo que uma não anula a outra.

Para desenvolver esse trabalho voltamo-nos para os aspectos sobre a desconstrução em torno de hierarquias culturais, pois não adentramos nas discussões sobre as hierarquias ideológicas de poderio político que exigem influências internas entre um país e externas a ele. Mas, com a narrativa de Anzaldúa, contrariamos a ideia do purismo identitário e propomos o sujeito da fronteira como pluricultural. Ainda nesse sentido, o conceito de fronteira debatido nesse trabalho extrapola elementos meramente geográficos, mas pressupõem além do geográfico, aspectos culturais e políticos. A fronteira como locus de enunciação da identidade *mestiza*, lugar no qual ocorre encontros, passagens, misturas e múltiplas construções identitárias.

Referências

ABDALA JUNIOR, B. *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. Organizador. – São Paulo: Boitempo, 2004.

PIZARRO, A. Áreas Culturais na modernidadetardia. In: *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas* / Benjamin Abdala Junior, organizador. – São Paulo: Boitempo, 2004.

ANZALDÚA, G. *Borderlands/La Frontera: the new mestiza*. 4ªed. San Francisco: Aunt Lute Books, 2012.

_____, G. *Borderlands/La Frontera: the new mestiza*. 2ªed. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

BHABHA, H. A Questão do “outro”; diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. In: HOLLANDA, H. B. (org.) *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 177-203.

_____, H. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 3 ed. São Paulo: Edusp, 2000.

COUTINHO, E. F. *Literatura comparada: reflexões*. / Eduardo F. Coutinho. – São Paulo: Annablume, (Coleção Língua, Discurso e Literatura). 2013.

FERNANDES, G. M. Fronteira México-Estados Unidos: representação de conflitos pós-modernos. In: *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. USP – São Paulo, Brasil, 13 a 17 de julho de 2008.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomas Tadeu da Silva e Guacira Lopes. Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HANCIAU, N. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, E. (org.) *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, p. 125-160, 2005.

MIGNOLO, Histórias Locais/Projetos Globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2003, pp. 09-130.

POLAR, A. C. *O condorvoa: literatura e cultura latino-americanas*. Organização Mário J. Valdés; tradução Ilka Valle de Carvalho. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

SANTIAGO, S. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Editora Perspectiva, p. 11-28, 1978.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa - Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

Contato: delainy_souza@hotmail.com

NARRAR O MAL. DITADURA E LITERATURA NA OBRA DE ROBERTO BOLAÑO

Víctor Lemus (UFRJ)

1 — A memória estranhada

...o que tinha visto, era uma batalha? E, em segundo lugar, essa batalha era a de Waterloo? Pela primeira vez em sua vida sentiu prazer na leitura: esperava sempre encontrar nos jornais, ou nos relatos da batalha, alguma descrição que lhe permitisse reconhecer os lugares que percorrera atrás do marechal Ney, e depois atrás do outro general.

Stendahl, *A cartuxa de Parma*.

Na reflexão sobre a possibilidade da experiência, tornou-se axiomático o exemplo de Fabrício del Dongo em *A cartuxa de Parma*, de Stendhal: em que medida “ter estado ali” é garantia de que o indivíduo se impregnou do sentido dos fatos de uma forma plena e cabal?

Não é outro o espírito que anima o narrador de *Estrela distante*, do escritor chileno Roberto Bolaño (1953 – 2003). Nesse romance (em que se pretende dar testemunho do afã poético e vital da juventude chilena dos anos 60 no meio da irrupção do golpe cívico-militar de 1973, o que levou à perseguição, morte e diáspora de milhares deles), o narrador, apesar de ter sofrido pessoalmente esse processo, logo no início declara que sua participação no texto que o leitor tem em mãos é insignificante, razão pela qual não é sequer editor:

...nos trancamos [Arturo Belano e eu] durante um mês e meio na minha casa de Blanes, e com o último capítulo em mãos, e seguindo os ditames dos seus sonhos e dos seus pesadelos, compusemos o romance que o leitor tem diante de si. Minha função se limitou a preparar bebidas, consultar alguns livros e discutir, com ele e com o fantasma cada dia mais vivo de Pierre Menard, a pertinência de muitos parágrafos repetidos. (BOLAÑO, 1996, p. 11)

Aqui, portanto, o papel de quem serve as bebidas é o de uma espécie de espírito propiciatório. A estratégia do autor-editor do texto consolida um dos princípios essenciais da literatura que assumiu o postulado de que quem narra é o primeiro a ficar estranhado

diante do conteúdo daquilo que conta. Neste caso, portanto, trata-se de um narrador-plateia.

Um dos temas que estruturam *Estrela distante* é a ideia de que para narrar é preciso sobreviver. Na leitura da arqui-mencionada frase de Walter Benjamin de “O narrador, “Considerações sobre a obra de Nicolai Leskow”, na qual se afirma que aqueles que voltam da guerra não o fazem mais ricos, e sim mais pobres de experiência comunicável, costuma-se esquecer que eles, antes de tudo, são sobreviventes. Em uma entrevista, o escritor mexicano Juan Villoro, amigo e interlocutor de Bolaño, disse que esse tipo de narração pressupõe um horizonte limite que, ao mesmo tempo, a torna insuficiente, pois, para testemunhar, é preciso chegar até o fim da experiência, e, em muitos casos, isso representa não ter podido sobreviver:

A «testemunha absoluta», como diz Giorgio Agamben, é aquela que vive a experiência até o final. Em muitos casos, ela é aniquilada pelo acontecimento. Sobre a fotografia da guerra, Robert Capa disse: «Se não funciona, é porque você não está o suficientemente próximo». Fiel à sua condição de testemunha radical, morreu em ação, no Vietnã. Até onde é possível se aproximar dos fatos? A única forma de resolver o desafio é explicitar a perspectiva a partir da qual se escreve. (VILLORO, 2008, sublinhado nosso)

Fiel a esse princípio, o narrador de *Estrela distante* assume essa restrição devido a sua posição de testemunha e, já de entrada, revela o ângulo a partir do qual vai contar os fatos. Quem não possa testemunhar que permita que os outros o façam.

Com frequência, o escritor italiano Primo Levi se perguntou por que precisamente ele tinha voltado do campo de concentração, já que no Lager, para sobreviver (ainda que esta situação limite exija um uso diferente dos juízos morais que fora dela têm sua plena justificação), era preciso agir de maneira predatória. Hannah Arendt, em seu célebre *Eichmann em Jerusalem*, registra que no campo de concentração havia

...«colaboradores» judeus. No ato concreto de matar, empregaram-se, em todas as partes, os chamados *Sonderkommandos* (unidades especiais) judeus, muitos judeus cometeram atos criminosos «a fim de se precaver do perigo de morte imediata», e os chefes e conselhos judeus haviam colaborado porque acreditaram que poderiam «impedir consequências ainda mais graves do que as que resultariam do delito». (ARENDR, 2003, p. 59)

Para Levi, “os afogados”, os que não sobreviveram, eram aqueles que as *Schutzstaffel* denominavam “muçulmanos”,

...os homens que desmoronam [...] não têm no campo amizades ilustres, não comem nunca rações extra, não trabalham em *Kommandos* privilegiados e não conhecem qualquer modo secreto de se organizar... sabe-se que estão aqui de passagem e que daqui a umas semanas não sobrá deles mais do que um punhado de cinzas em qualquer campo não muito distante, e, em algum registro, um número de matrícula vencido. Ainda que contemplados e arrastados sem descanso pela multidão inumerável dos seus semelhantes, sofrem e se arrastam em uma opaca solidão íntima, e em solidão morrem ou desaparecem, sem deixar rastros na memória de ninguém. [...] Sucumbir é o mais simples: basta com cumprir as ordens que se recebem, não comer mais do que a ração determinada, ater-se à disciplina do trabalho e do campo. A experiência tem demonstrado que, deste modo, só excepcionalmente é possível durar mais de três meses. Todos os «muçulmanos» que vão ao gás têm a mesma história ou, melhor dizendo, não têm história: eles seguiram pela descida até o fundo, naturalmente, como os riachos que desembocam no mar. Quando já estão no campo, por causa de sua essencial incapacidade, ou por desgraça, ou por culpa de qualquer incidente trivial, são avassalados antes de terem podido se adaptar; foram vencidos antes de começar, não se esforçam em aprender alemão nem em discernir nada da infernal confusão de leis e proibições, somente quando seu corpo é uma ruína e já nada poderia salvá-los da seleção ou da morte por exaustão. Sua vida é breve, mas seu número é desmesurado; são eles, os *Muselmänner*, os enterrados, a lama que jaz no campo; eles, a massa anônima, continuamente renovada e sempre idêntica, de não-homens que caminham e trabalham em silêncio, apagada neles a chama divina, vazios demais já para sofrer verdadeiramente. Duvida-se em chamá-los vivos; duvida-se em chamar de morte sua morte — diante da qual não temem, pois estão cansados demais para compreendê-la. (LEVI, 2002, pp. 53 – 54)

A lembrança destes indigentes conferia à sobrevivência de Primo Levi o gosto amargo da abjeção:

São os que povoam minha memória com sua presença sem rosto, e se eu pudesse condensar todo o mal do nosso tempo em uma imagem, escolheria a seguinte imagem, que para mim é muito familiar: um homem emagrecido com a cabeça inclinada e as costas curvadas, em cujo rosto e olhos não é possível ler nem o menor vestígio de pensamento. (LEVI, 2002, p. 55)

No romance deste escritor chileno (constituído com muitos dados que coincidem com aqueles que têm servido na construção do “mito Bolaño”), em que se reivindica Jorge Luis Borges como figura canônica para as literaturas hispânicas contemporâneas, a tensão entre autor e narrador, que não se resolve jamais a favor de um nem de outro, explicita que o testemunho, em literatura, antes de tudo, é literatura — o que, não obstante, não o invalida enquanto testemunho.

O narrador em primeira pessoa, que afirma ser da Região do Bio-Bio e, que após o golpe de 11 de setembro, esteve preso em uma cadeia durante alguns dias e depois partiu para o exílio, assentando-se, finalmente, em Barcelona e seus arredores, que mora quase na indigência, com escassos recursos, procurando recompor na memória um passado a partir das cartas que recebe do seu amigo Bibiano O’Ryan, a quem jamais voltou a ver,

são dados que frequentam a obra deste escritor chileno. No romance, com suas lembranças e as cartas que periodicamente recebe como se viessem de outra dimensão, a história de Carlos Wieder–Alberto Ruiz-Tagle, da ditadura e do exílio chileno, se recompõe. Em uma série de ambiguidades que não se resolvem, de versões e notícias contraditórias, os limites epistemológicos do testemunho são esmiuçados.

Em *O que resta de Auschwitz*, Giorgio Agamben registra dois termos para se referir à testemunha. O primeiro, *testis*, refere-se àquele que se põe como terceiro em um processo entre duas partes; *superstes*, por outro lado, representa não apenas o sobrevivente, mas também, e de uma forma mais geral, quem passou por um acontecimento qualquer e sobreviveu, e o verbaliza. (AGAMBEN, 2008, p. 27) Em *Estrela distante*, ambas acepções do testemunho se revelam problemáticas e insuficientes. Apesar de “ter estado aí”, o narrador precisa das cartas do amigo para organizar e conferir sentido aos poucos dados que possui diretamente, e assim poder compreender o que realmente se passou com as Irmãs Garmendia, com a transformação de Alberto Ruiz-Tagle em Carlos Wieder, com o destino dos poetas e professores de poesia Juan Stein e Diego Soto, com os milhares de exilados chilenos. O fato providencial de ter sobrevivido, de não ter estado aí “até o final” (ou seja, até a extinção), contraditoriamente permite que algo de tudo aquilo que aconteceu possa ser resgatado do esquecimento. Por outro lado, esse narrador não possui a autoridade que se baseia no conhecimento do sentido de tudo aquilo que se passou, próprio do perito. Ao ajudar o detetive Romero na procura de Carlos Wieder (ou seja, ao “se colocar como terceiro” entre Wieder — ele só conheceu “Alberto Ruíz-Tagle” — e o homem misterioso que paga para que este seja encontrado), em momento algum o faz porque possua o saber da essência dos fatos. Aqui, pelo contrário, o que determina seu valor de testemunha consiste em poder reconhecer de maneira ocular um ex colega da oficina de poesia que frequentou em sua juventude. Desta forma, as duas acepções da testemunha, neste romance, evidenciam insuficiências irreparáveis.

Em 1936, Georg Lukács escreveu um ensaio em que discutia, até as últimas consequências, como o modo de organização narrativa evidenciava posições político-epistemológicas do escritor. Em *Narrar e descrever*, estas operações que fazem parte de todo texto para acelerar ou frear o tempo dentro do relato, assim como para aprofundar em cenas, objetos, personagens e situações, ou sintetizá-las para que avance o fluxo do que é contado, são pensadas valorativamente em termos de alienação e emancipação. De maneira problemática, o teórico húngaro afirmou que *a descrição*, a forma do que aparece “morto”, elimina a práxis e a riqueza da vida interior, representa o fim da vida épica,

igual e imobiliza os seres dentro do universo narrativo e apresenta os homens em sua mediocridade; decadentemente virtuosa, nela, o autor é alguém desprovido da clarividência necessária sobre o sentido daquilo que escreve — posição que acaba por atenuar tudo que de desumano há no capitalismo (LUKÁCS, 1968, pp. 47 – 99, passim). Em contrapartida, *a narração* aparece como uma técnica que permite representar o vivo, que se encontra em devir, através da ação que mostra a evolução e a grandeza do personagem — o que obriga o escritor a participar, ordenando e hierarquizando (LUKÁCS, 1968, p. 66). Na “narração”, ao se colocar no final da história, o narrador pode dar conta das mudanças, recompondo o movimento do “real”, esclarecendo-o, e apontar a direção de um claro sentido à práxis humana. (LUKÁCS, 1968, p. 67)

Observa-se que para o filósofo húngaro, sem a necessária mediação política do estético com outras esferas da práxis humana (como se os conteúdos pudessem algo independentemente de outras esferas da atividade), narração e descrição definem se objetos e processos diversos são ou não apreensíveis em termos de sentido.

Em *Estrela distante*, jamais deixa de ser explicitado que a ditadura destruiu vidas e processos democratizantes, e que, se a vida é *dynamis*, é a partir da escalada da barbárie. No entanto, em oposição às ideias de Georg Lukács, contra a ilusão de que a narração deve oferecer sentido, processo em andamento, esclarecimento e autoridade, a voz que rege neste romance, pelo que a “narrar o mal” se refere, assume o caráter oblíquo, indireto, mediado e insuficiente da experiência — o que, não obstante, não invalida sua relevância.

O que é “ter vivido” o horror? O escritor uruguaio Fernando Frontán, em testemunho para o documentário *Decile a Mario que no vuelva*, do cineasta Mario Handler, afirma que ele era muito pequeno quando ocorreu a ditadura que dominou o seu país entre 1973 e 1985. Apesar de não ter estado em prisão nem ter sofrido tortura nem perseguição por parte dos militares e seu aparato de repressão, considera que a dele foi uma das muitas vidas danificadas pela Ditadura.

Nas páginas finais de *Respiração artificial*, de Ricardo Piglia, o leitor se depara com a cena curiosa em que, em 1909, num café de Viena, Hitler e Kafka compartilham uma mesa. Enquanto que o primeiro, ainda um medíocre aspirante a pintor, falava sem parar sobre o que seria possível fazer com o mundo, o autor de *A metamorfose* o escutava em silêncio. Chegado a este ponto, o narrador afirma que “O gênio de Kafka reside em ter compreendido que, se essas palavras podiam ser ditas, então podiam ser realizadas.” (PIGLIA, 1992, p. 204). Porém, a recíproca não é verdadeira: o trauma, como bem sabe a psicanálise, resiste a sua verbalização. Talvez seja por isso que Mauricio Silva

(protagonista de “O Olho Silva”, célebre conto de Roberto Bolaño em que se busca dar conta da experiência do exílio) se caracterize mais por ouvir do que por falar — apesar de, ao final do relato, ter entregado ao narrador uma história na qual mais do que falar da Ditadura, se apresenta como testemunha dessa geração de jovens nascidos na década de cinquenta (como afirma o primeiro parágrafo do conto), cuja maldição é viver como párias, carregando nas costas um passado que mal se pode contar.

Portadores de uma verdade atroz, que se torna mais ignominiosa justamente porque resiste a ser sintetizada e exposta, na obra de Roberto Bolaño, os inúmeros exilados enxergam terras devastadas e sombrias numa região onde outros veem apenas paraísos para o turismo. Desde suas biografias fraturadas, esses párias observam o leitor.

2 — A memória como resistência

...precisamente porque o Lager é uma grande máquina para nos tornar animais, nós não devemos nos tornar animais... ainda neste sítio é possível sobreviver para contar, para dar testemunho... [e] para viver é importante se esforçar por salvar pelo menos o esqueleto, a armadura, a forma da civilização.

Primo Levi, *Se questo è un uomo*

Contada por Carlos Monsiváis, a anedota que faz parte da crônica da invasão do Exército Mexicano à Cidade Universitária em 1968 concorre em pé de igualdade com a ficção a que dá lugar:

“18 de setembro.

A toma da Cidade Universitária

Pela tarde compareço à Faculdade de Ciências para uma mesa redonda sobre a reforma educativa. Há medo, já que se ignora o seguinte passo do governo. Depois, [José] Revueltas fala sobre a autonomia universitária. Saímos e Nancy Cárdenas, Juan García Ponce e eu vamos jantar em um restaurante próximo da Cidade Universitária. De repente, ouvimos o fragor da operação militar, carros blindados de assalto, caminhões lotados de soldados. Às dez horas da noite o Exército invade CU. Dos prédios, estudantes, pais de família (convocados para uma reunião), funcionários, empregados, são desalojados. Não há resistência. Deixa de transmitir Rádio Universidad. O último que se escuta é o disco de “Voz Viva de México” em que León Felipe lê seus poemas, que coloca a muito excêntrica uruguaia Alcira.” (MONSIVÁIS, 2008)

Décadas depois deste fato, e após ter publicado *A pista de gelo*, *Os detetives selvagens* e *Amuleto* (romances em que registra sua passagem pela Cidade do México nos finais dos anos sessenta e na primeira metade da década de setenta, quando ele era um

dos “poetas de aço... [éramos] adolescentes, mas adolescentes corajosos e curtidos, tá certo? E poetas” — BOLAÑO, 2002, p. 4), Roberto Bolaño confessou em diversos textos de caráter autobiográfico que uma de suas amigas no México era Alcira, uma uruguaia que chegava ao *Café La Habana* e contava incessantemente sua história durante a invasão da UNAM. O leitor familiarizado com a obra do escritor chileno sabe que é nela que se baseia a construção de Auxilio Lacouture, protagonista e voz narrativa do romance *Amuleto*. Enquanto os jovens poetas que ficaram imortalizados com outros nomes em *Os detetives selvagens* (romance em que o ponto de vista se encontra profundamente tomado pela experiência ditatorial, dando sentido à forma literária que o configura, como se verá a seguir) a convidavam para um café, ela repetia invariavelmente a história dos doze dias em que ficara escondida na Torre de Humanidades, sendo encontrada à beira da exaustão. Acocorada na borda do vaso sanitário, trancada no banheiro feminino da Facultad de Filosofía y Letras, mantivera-se alerta aos passos de algum soldado que às vezes passava do lado de fora, montando guarda, e narra. No paradigmático ano de 1968, Auxilio Lacouture (“prestem auxilio à cultura” — é o que poderia significar o nome do personagem se lido em chave anagramática), a “amiga dos poetas mexicanos... a mãe da poesia mexicana” (BOLAÑO, 1999, p. 4), a mãe dos “Mexicanos perdidos no México” (como diz a primeira parte de *Os detetives selvagens*, e dos latino-americanos sobreviventes das *guerras floridas*), narra os fatos de uma barbárie que não presencia diretamente, mas descreve com rigorosa exatidão.

Na *Teoria do romance*, quando reflete sobre o advento do gênero e o define como a epopeia da vida burguesa, que nasce no momento em que a alma é menor do que o mundo, Georg Lukács caracteriza a narração de maneira dialética: na medida em que é objetiva e subjetiva ao mesmo tempo, ela está marcada pela ambiguidade. Desta forma, o romance (“realista”, seria preciso adjetivar para recuperar o sentido das reflexões do teórico húngaro) é um fato subjetivo que depende do indivíduo. No entanto, na medida em que o indivíduo, por sua vez, é atravessado pelas inúmeras relações e forças objetivas que se consolidaram na modernidade, o romance é tomado, de maneira problemática, por tensões objetivo-subjetivas. Mais tarde, em *História e consciência de classe*, sob uma ótica decididamente marxista, para este filósofo não é apenas a modernidade, em que tudo que é sólido desmancha no ar, que altera a capacidade dos homens de transformar o mundo. Aqui, a alegação ganha contornos mais definidos: o capitalismo e a sociedade de classes.

Apesar de a alma ser menor do que o mundo, e bastante “danificada” (como diz a segunda parte do título da *Mínima moralia* de Theodor W. Adorno), uma das características que identificam a obra de Roberto Bolaño é a permanente insistência na narração em primeira pessoa do singular. No que diz respeito a isso, Adorno afirmou:

...não é possível mais narrar; no entanto, a forma do romance exige narração... Narrar algo significa, na verdade, ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandarização e pela mesmidade. Antes de qualquer conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador — como se o curso da vida ainda fosse em essência o da individuação, como se o indivíduo alcançasse o destino com suas emoções e sentimentos, como se o íntimo do indivíduo ainda pudesse alguma coisa sem mediação: a disseminada sublitteratura biográfica é um produto da desagregação da própria forma do romance. (ADORNO, 1980, pp. 269-270)

Em *Os detetives selvagens*, o leitor assiste a uma galeria de mais de cinquenta vozes narrativas que se apropriam do texto tentando apreender a figura declinante e em fuga da poesia, para a qual não parece haver uma segunda oportunidade na terra. Como contar quem são Arturo Belano e Ulisses Lima? As mais das 600 páginas desta espécie de dicionário e *road novel* que se movimentam no tempo (desde os mitificados anos 60 até o 2000 do triunfo do neo-liberalismo) e no espaço (da Cidade do México de poetas que, como dizia Rimbaud em *Uma estação no inferno*, bebiam licores fortes e chumbo derretido, ao centro do capitalismo — Estados Unidos e Europa — e a periferia da América, Ásia e África), registram como estes desaparecem sem remissão. O fato de os inúmeros personagens-narradores em primeira pessoa tentarem capturar Ulises Lima e Arturo Belano, e não conseguirem, torna explícito o fim da experiência comunicável.

As anteriores observações sobre a narração, que já têm muito a dizer contra as pretensões de objetividade (entendendo esta última em termos positivistas, como captação do sentido do empírico, sem resíduos da subjetividade que o apreende intelectualmente), ganham outro ângulo de consideração se for levado em conta que, além do exposto, essas vozes narrativas são oriundas de subjetividades *danificadas*. É justamente dessa maneira que, em sua obra, Roberto Bolaño pratica a narração. Não é possível mais narrar; no entanto, o romance exige narração. Aqui, este paradoxo não é esquecido e se transforma em um dos problemas centrais que deve tentar responder a literatura contemporânea. E a obra deste escritor chileno absorve estas contradições em sua forma.

Um dos elementos que mais decididamente caracterizam a obra de Roberto Bolaño, assim como a de muitos dos seus contemporâneos e interlocutores, é a figuração do

presente como um apocalipse. Isso que de maneira mais explícita se encontra no título do seu romance *2666* (em que o fim dos tempos se conjuga com o número da Besta), está cifrado no resto de seus textos. A atmosfera que abre *A pista de gelo*, e que impregna o romance todo, é de apocalipse¹, assim como a chuva pertinaz que nubla a visibilidade em *Monsieur Pain*, ou o presente da narração de *Nocturno de Chile*, toda vez que após o final das palavras do narrador, Sebastián Urrutia Lacroix, “se desata a tormenta de merda.” (BOLAÑO, 2000, p. 178.)

Em *Amuleto*, Auxilio Lacouture também se encontra em um ambiente de fim dos tempos:

A noite escura da alma avança pelas ruas do DF, varrendo tudo. Já quase nem se escutam canções, aqui, onde antigamente tudo era uma canção. A nuvem de pó pulveriza tudo. Primeiro os poetas, depois os amores, e depois, quando parece que está saciada e que se perde, a nuvem volta e se instala na parte mais alta de tua cidade ou de tua mente e te diz, com gestos misteriosos, que não tem a intenção de mover-se. (BOLAÑO, 1999, p. 8)

Porém, diante disso, afirma: “Se não fiquei louca foi porque sempre conservei o humor.” (BOLAÑO, 1999, p. 16). Com inteireza, tem a firme consciência de que o ano de 68 “se tornou o ano de 64 e o ano 56. E também transformou-se no ano 70 e no ano 73 e no ano 75 e 76.” (BOLAÑO, p. 14) — datas de muitos dos golpes militares que se espalharam pela América Latina. Mesmo assim, em sua indignação, ela está disposta a “defender o último reduto de autonomia da UNAM, eu, uma pobre poetisa uruguaia, mas que amava o México tanto quanto o mais apaixonado pelo país...” (BOLAÑO, 1999, p. 11) E assim como o personagem de carne e osso, aquela que foi encontrada à beira da morte após os doze dias que durou a invasão da UNAM, também Auxilio Lacouture assume com humor e retidão o cerco:

E Remedios Varo me olha, e seu olhar diz: não se preocupe, Auxilio, você não vai morrer, não vai ficar louca, você está defendendo o estandarte da autonomia universitária, você está salvando o honor das universidades da nossa América, o pior que pode acontecer com você é que emagreça de maneira horrível, o pior que pode te acontecer é ter visões, o pior que te pode ocorrer é ser descoberta, mas você não pense nisso, mantenha-se firme, leia o pobre Pedrito Garfias (bem que você poderia ter levado ao banheiro outro livro, menina) e deixe que sua mente flua livremente pelo tempo, do 18 de setembro

¹ Diz o começo do romance: era “uma noite de névoa densa que obrigava os carros a circular a baixa velocidade e que fazia com que os pedestres comentassem, com regozijo e estranhamento, o fenômeno da bruma. [Perante isso, Heredia, o amigo do narrador, que o espera, disse:] é uma noite feita sob medida para Jack. Referia-se a Jack, o Estripador, mas sua voz soou como se evocasse terras sem lei onde qualquer coisa era possível.” (BOLAÑO, 2002, p. 7)

ao 30 de setembro de 1968, nem um dia a mais, isso é tudo que você tem de fazer. (BOLAÑO, 1999, p. 96)

É por isso que, apesar de tudo, Auxilio Lacouturre, entendendo que a nostalgia e a melancolia podem ser as piores formas de se relacionar com o passado e com a memória, dedica toda sua atenção aos:

...meninos mais lindos da América Latina, aos meninos mal alimentados e aos bem alimentados, aos que tiveram de tudo e aos que não tiveram nada, que canto mais bonito é esse que sai dos seus lábios, que bonitos eram eles, que beleza, ainda que estivessem caminhando lado a lado rumo à morte, os ouvi cantar e fiquei maluca, os ouvi cantar e nada pude fazer para que detivessem seus passos... (BOLAÑO, 1999, p. 167)

E apesar de que, com estupor, vê como eles rumam em direção ao despenhadeiro em tempos de derrota, quando se fala do triunfo incontestado do capitalismo (como registra a história, na América Latina “as ditaduras [foram] instrumentos de uma transição epocal do Estado ao Mercado” — AVELAR, 2003, p. 10), ela insiste em afirmar que esse canto “...falava da guerra, das façanhas heroicas de uma geração inteira de jovens latino-americanos sacrificados, [mas] eu soube que acima de tudo falava do valor e dos espelhos, do desejo e do prazer. E esse canto é nosso amuleto.” (BOLAÑO, 1999, p. 168) Dessa forma, admite-se que as ideias não são apenas instrumento de apreensão do que está fora da consciência, mas também formas que guiam a práxis humana.

Poucos escritores conseguiram expressar melhor do que Primo Levi que a memória é também um imperativo ético. Em *É isto um homem*, conclui com uma célebre reflexão sobre seu afã de sobrevivência:

Talvez tenha me ajudado [a lutar por estar vivo] meu interesse incansável pelo ânimo humano, e a vontade não apenas de sobreviver (comum a todos), como também de sobreviver com o fim preciso de relatar tudo que havíamos presenciado e tudo que havíamos suportado. E, finalmente, quiçá também tenha exercido um papel importante a vontade (que conservei com tenacidade) de reconhecer e ver em meus colegas e em mim mesmo (ainda nos dias mais sombrios) a homens, não coisas, furtando-me, com isso, a aquela total humilhação e desmoralização que levou muitos ao naufrágio espiritual. (LEVI, 2002, pp. 120 – 121)

3 — A memória apropriada

...lembrar é, para os sobreviventes, o único dever autoimposto, por mais dolorosa que possa ser essa recordação.

Harald Weinrich, *Lete*.

A reflexão sobre a memória extrai boa parte do seu valor no fato de que esta tem se constituído, para muitos pensadores, em alternativa a um discurso historiográfico visto como positivista, universalista, e espólio dos vencedores, o que, de alguma maneira, procura ir ao encontro do exposto na sétima tese “Sobre o conceito de História”, de Walter Benjamin, na qual afirma:

Fustel de Coulanges recomenda ao historiador interessado em ressuscitar uma época que esqueça tudo o que sabe sobre fases posteriores da história. Impossível caracterizar melhor o método com o qual rompeu o materialismo histórico. Esse método é o da empatia. Sua origem é a inércia do coração, a *acedia*, que desespera de apropriar-se da verdadeira imagem histórica, em seu relampejar fugaz. Para os teólogos medievais, a *acedia* era o primeiro fundamento da tristeza. Flaubert, que a conhecia, escreveu: “Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage”. A natureza dessa tristeza se tomará mais clara se nos perguntarmos com *quem* o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. (BENJAMIN, 1994, p. 225)

Partindo da ideia de uma América Latina pós-ditatorial, em que o fim das ditaduras que ocorreram entre as décadas de 60 (a começar pela do Brasil em 64) e 80 (o fim do arco o constitui a do Chile, que termina com a saída do poder de Augusto Pinochet, em 1989) coincide, no Continente, com a implementação do capitalismo de corte neoliberal (com o triunfo do mercado enquanto arena lógica e natural em que deve ser dirimida toda discussão sobre igualdade social; com a descrença na política parlamentarista e em especial a desconfiança diante dos partidos de corte socialista, comunista ou de esquerda — reduzida esta última, em bloco e sem nuance alguma sobre suas notórias diferenças, ao Stalinismo —; com o menoscabo de toda explicação sobre a miséria e a desigualdade que tente recuperar a noção de luta de classes; em suma, com o advento da ideologia de que o capitalismo não apenas é o horizonte intransponível, mas também como a materialização de potências humanas entendidas de maneira ontológica), *Noturno do Chile* se situa no fim do século XX em um mundo em que o anteriormente esboçado

triunfou. Nesse sentido, não é estranho que a voz narrativa seja a de um padre do Opus Dei, voz que se apropria da memória do processo histórico chileno que desemboca em uma derrota, já que, como se sabe, os artífices da reestruturação da política e da economia durante a ditadura pinochetista foram os chamados *Chicago boys*:

...as mudanças introduzidas pelos Chicago boys nas estruturas econômicas do país são tão profundas que representam uma renovação global do capitalismo no Chile. [...] Ainda que as mudanças fossem profundas, as mais importantes do ponto de vista dos impulsores do modelo são aquelas destinadas a fazer prevalecer o livre jogo das forças do mercado, por cima das do Estado. [...] ...alguns dos pilares levantados neste período aparecem mais permanentes em um horizonte de longo prazo e são valorizados até pelos opositores aos Chicago boys. Entre outros, a reforma do Estado e seu novo papel subsidiário; a abertura ao exterior e o fomento às exportações; a revalorização da empresa privada; a importância dos equilíbrios macroeconômicos e a necessidade de estabelecer regras estáveis do jogo... (DELANO; TRASLAVIÑA, 1989, p. 8)

Voz que compactua com todos aqueles que pediam o fim do governo da *Unidade Popular* e a extirpação violenta do marxismo no Chile, a de Sebastián Urrutia Lacroix diagnostica que a literatura não apenas é feita pelas elites econômicas e políticas de cada Estado, mas também assenta inevitavelmente na barbárie: “É assim que se faz a literatura no Chile, assim é que se faz a grande literatura no Ocidente.” (BOLAÑO, 2000, p. 148) Desta forma, ele não faz senão ocupar um lugar que por direito lhe corresponde na continuidade da História, com maiúscula, na medida em que este conceito significa, de acordo com Walter Benjamin, verbalização, sentido e necessidade teleológica.

Os historiadores sabem que os fatos *históricos* sempre ocorrem, pelo menos, duas vezes: uma (não necessariamente em primeiro lugar), no âmbito dos fatos; outra, na escrita. A historiografia comprova que em boa medida as coisas *são* ao serem transpostas à esfera da representação. Um dos desafios que em *Noturno do Chile* assume Roberto Bolaño consiste em se perguntar como fazer para (após a percepção de que a História oficial, dos vencedores, compromete o conhecimento e possível transformação da história do Chile, que é contada em chave ufanística de “milagre”) contribuir a fim de que o havia sido soterrado pelo discurso oficial emergja à luz. A estratégia narrativa, portanto, faz com que o discurso de Sebastián Urrutia Lacroix, que tende a se apropriar da História do Chile ao transformá-la em discurso, seja profundamente questionada por si mesma, e nas entrelinhas construa uma percepção oposta à *verdade* que ela tenta transmitir. A opção estética não é da menor importância: a simples e direta oposição maniqueísta entre os usos políticos da *Memória*, versus os da *História*, concebendo a primeira como

“democrática”, “coletiva” e “negociada”, enquanto que a segunda seria “autoritária”, “imposta” de forma vertical, “minoritária” e “elitista”, é desmentida pelo mundo atual através dos meios massivos de comunicação que recobrem e condicionam tudo que se percebe e se lembra. Para Roberto Bolaño, portanto, a memória deixa de ser reduto natural e pacífico da história *verdadeira*, e é preciso lutar por ela, já que tem sido apropriada pelo discurso que coincide com os lugares daquilo que a lógica do presente permite pensar, neutralizando seu potencial crítico.

Em *História do pranto*, o escritor argentino Alan Pauls tenta refletir sobre a apropriação política da memória. “Eu estive lá” tem se transformado em um argumento irrefutável para muitos dos que, hoje em dia, estão no poder. Como escrever em tempos sombrios — como sugere o livro de Hannah Arendt? Não é raro que as sete biografias que compõem o ensaio desta pensadora correspondam a figuras da primeira metade do século XX, uma época em que as exigências das vanguardas, além de duas guerras mundiais, a existência da URSS e o capitalismo triunfante em Ocidente, impediam a existência de uma vida sem comprometimentos explícitos. O começo do século XXI, porém, exige outros gestos. Os apocalipses pós-modernos que povoam a obra de Roberto Bolaño requerem, portanto, outro tratamento. Seus tempos sombrios são os que impedem falar em verdade, representação, compromisso e até de realidade; são aqueles que têm como fatos históricos fundadores: o advento das ditaduras e as posteriores democracias pacificadas criadas por elas, o fim de qualquer alternativa de esquerda, a queda do Muro de Berlim e da URSS, o triunfo do mercado único, o *Estado de exceção* quando a fórmula de coerção e consenso resulta insuficiente. O espírito das vanguardas, na atualidade, requer outras estratégias para que a forma literária adquira uma irradiação para além da simples “beleza” decorativa e, de alguma forma, com o “sublime” da era dos manifestos.

Noturno do Chile, portanto, parte de um duplo desafio: por um lado, resgatar o processo histórico chileno da voz que lhe tem dado explicação e sentido até o momento, para que não se perca de novo; e por outro, não escrever mais um capítulo do clássico *compromisso* em literatura. Na trilha do espírito das vanguardas, a tarefa requer imaginação, criatividade, e não copiar formas anteriores. Trata-se, então, de recuperar a tradição do efêmero.

“Noturno”, como se sabe, é uma peça musical, de caráter sonhador, de uma doce melancolia. Porém, o noturno que Roberto Bolaño constrói sobre o Chile trata de uma sociedade de latifundiários, de miseráveis, de indígenas e mestiços excluídos; traz à tona o convulso processo de luta por democracia, dos bombardeios ao Palacio de la Moneda,

da escalada do Ódio e do Medo para acabar com a inteligência e a solidariedade, da chegada da Junta Militar para impor um aparato de repressão. Aborda, enfim, o processo que desemboca no começo dos anos setenta e vai prevalecer durante décadas, consolidando a barbárie infinita em que assenta a cultura. “Todo documento de cultura é um documento de barbárie”, dizia Walter Benjamin, ele próprio vítima dela, e, em *Noturno do Chile*, a frase é exata.

Em concordância com o pensador alemão, uma das cenas mais importantes que compõem o livro de Bolaño é a alegoria da casa de Maria Canales, que ilumina e esclarece por que não será de estranhar que o narrador deste noturno (em que o doce canto para recordar uma agradável sensação se transforma no grito de pesadelo da história) seja um bárbaro que, se naufraga na tormenta de merda, ele o faz abraçado a uma biblioteca cheia de clássicos greco-latinos, e não a um pau podre, precário objeto de flutuação para os indigentes, como afirma em *Estrela distante*.

Nesse instante, o galeão começou a afundar e todos os sobreviventes nos tornamos naufragos. No mar, flutuando abraçado a um barril de cachaça, vi Carlos Wieder. Eu flutuava agarrado a um pau de madeira podre. Compreendia nesse momento, enquanto as ondas nos afastavam, que Wieder e eu tínhamos viajado no *mesmo* barco, só que ele contribuiu para afundá-lo, e eu, pouco ou nada por evitá-lo. (BOLAÑO, 1996, p. 131)

Perante uma derrota monumental (que em *Noturno do Chile* não se limita apenas ao golpe de 11 de setembro de 1973, mas que se expressa na sociedade classista chilena e em uma literatura em que esta condição é levada às suas condições de produção e consumo), o problema é indissolúvelmente político, ético e estético. Se a consigna era a de não fazer mais uma história da denúncia direta em uma época em que estas perderam seu potencial de crítica efetiva, a solução não deixa de ser ousada: dado que o que prevalece é a ideologia oficial, a opção estética de Bolaño não recusa ilusoriamente esse fato indiscutível, ou seja, que os vencedores continuem com a voz cantante. Continue a falar, *Sire*; mas, como já o adverte a epígrafe tomada de Chesterton, *tire a peruca*, mostre sua cara.

Nessa estratégia oblíqua em que, para transmitir seu ponto de vista faz com que narre o vencedor, a compreensão é deslocada para o leitor. Não será mais um narrador esclarecido, honesto, humano, correto (como pretendia a literatura “de compromisso”) quem ilumine o sentido de tudo aquilo que é contado no texto, já que a leitura literal reduziria a compreensão.

Em entrevista ao jornal argentino *La Nación*, o escritor mexicano Juan Villoro conta:

Uma noite, Roberto [Bolaño] me comentou que ainda não sabia onde é que me colocaria em sua *Antologia militar da literatura latino-americana*. «Qual regimento te agrada?», perguntou com malícia. Respondi que só me via indo à guerra como Bob Hope ou Marilyn Monroe, no grupo de entretenimento para as tropas”. (VILLORO, 2008)

A brincadeira do autor de *A literatura nazi na América* é eloquente no sentido de que, para ele, ainda era possível escrever livros sobre a derrota e a subtração da memória para que o discurso oficialista da história fosse aceito sem reflexão, contanto que não caíssem na ingenuidade daqueles que faziam do compromisso algo explícito e não mediado. Por isso, enquanto Sebastián Urrutia Lacroix narra com segurança e clareza o processo histórico chileno (onde também revela seu oportunismo para galgar posições, sua covardia explícita diante dos poderosos a quem beija a mão, sua cumplicidade e subserviência perante o poder, sua vitimização conveniente), o “jovem envelhecido” observa, lembrando a ele que sua narração se dá em tempos sombrios e o que conta não dá testemunho de um caminho de progresso, mas de uma barbárie que desemboca na tormenta de merda da história — como fecha a última linha do romance.

A propósito da relação entre romance e narração, o escritor argentino Juan José Saer dizia:

A narração é um modo de relação do homem com o mundo. [...] A narração é uma práxis que, no ato de se desenvolver, segrega sua própria teoria. Antes de escrever, nós escritores sabemos o que não se deve fazer, e o que resta disso (ou seja, o que estamos fazendo) é o resultado de repetidas decisões tomadas pelo narrador enquanto escreve, em todos os níveis de sua práxis criadora. (SAER apud CORBATTA, 2005, p. 36.)

Pelo que deixou escrito, resulta claro que, para Bolaño, era possível seguir narrando. No seu caso, desde uma perspectiva danificada ou incompleta, geralmente da ótica dos vencedores e bem menos da dos perdedores. Assim como os protagonistas e homônimos dos relatos “Sensini” ou “Olho Silva” não narram, mas são narrados, coloca-se uma interdição a qualquer intento de restauração ilusória que o mundo contemporâneo nega.

As inúmeras críticas que foram feitas ao Georg Lukács de *História e consciência de classe* (no sentido de que confundia *alienação* com *objetivação*, o que provocava severos equívocos para a teoria marxista e em geral para toda aquela que se propusesse a

transformação do mundo no capitalismo — e que depois ele atendeu distinguindo-as) refletem uma aspiração: que após a superação da *alienação*, toda *objetivação* consistiria em um reconhecer-se no mundo, feito este pelos próprios homens. Com isto, não se distanciava muito do Freud, que pressupunha que o *mal-estar* não era uma condição dada, e sim produto do modelo civilizatório que se consolidara na modernidade. Neste sentido, uma indagação séria sobre as possibilidades de narrar o trauma somente será possível quando as implicações de caráter epistemológico, ético e político confluam, juntas, na consideração da necessidade de transformar as bases em que assenta a polis atual. Ou seja, quando a compreensão, a verbalização e a cura do trauma não sejam entendidas apenas como operações individuais e subjetivas, mas objetiva e socialmente mediadas.

No documentário do cineasta chileno Patricio Guzmán, *A batalha do Chile 1. A insurreição da burguesia*, o espectador assiste à lúcida reflexão de que há uma armadilha na viagem de ida e volta à memória: como esta acumula espelhos que refletem momentos significativos das nossas vidas, existe o risco de ficar preso na conceituação instável das imagens que ela armazena. Um dos perigos de que é preciso fugir, portanto, é o de permanecer (à maneira dos comedores de lótus da *Odisséia*) esfregando as imagens para dar-lhes brilho. O outro é o de se perder na miragem que compõe esse jogo de espelhos. Ainda que não proporcione o fio de Ariadna para sair desse labirinto, a obra de Roberto Bolaño assenta sobre um dos mais urgentes problemas da literatura que se ocupa das experiências ditatoriais, que é o da forma em que estas são narradas.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo.” In *TEXTOS ESCOLHIDOS: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas*. Trad. de José Lino Grünnewald... [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores)

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARENDDT, Hannah. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Trad. Carlos Ribalta. 4ª ed. Barcelona: Lumen, 2003.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota. A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Tradução de Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (*Obras Escolhidas 1*), pp. 222 – 232.

BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.

----- *Estrella distante*. Barcelona, Anagrama, 1996.

----- *Nocturno de Chile*. 9ª ed. Barcelona: Anagrama, 2000.

----- *La pista de hielo*. Santiago de Chile: Planeta, 2002.

CORBATTA, Jorgelina. *Juan José Saer. Arte poética y práctica literaria*. 1ª ed. Buenos Aires: Corregidor, 2005.

DELANO, Manuel; TRASLAVIÑA, Hugo. *La herencia de los Chicago boys*. Santiago de Chile: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1989.

HERRALDE, Jorge. *Para Roberto Bolaño*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.

LEVI, Primo. *Si esto es un hombre*. Trad. Pilar Gómez Bedate. 2ª ed. Barcelona: Muchnik Editores, 2002.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. (Biblioteca do leitor moderno, volume 58)

MONSIVÁIS, Carlos. “El ejemplo al respecto”. In *El 68, la tradición de la resistencia*. México: ERA, 2008. <http://www.mty.itesm.mx/dhcs/deptos/ri/ri-802/lecturas/nvas.lecs/1968-monsi/mc0292.htm>. Última consulta, 24 de agosto de 2012.

PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. 4ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

VILLORO, Juan. “Soy un cronista de las ideas”. *La Nación*, 15/3/2008. In <http://www.lanacion.com.ar/994691-soy-un-cronista-de-la-ideas>. Última consulta, 12 de mayo de 2012.

Víctor Lemus: Professor Associado do Setor de Letras Espanholas do Departamento de Letras Neolatinas (FL/UFRJ), e do seu Programa de Pós-graduação e Pesquisa. Atual editor de *Cadernos Neolatinos*, tem publicado artigos sobre diversos autores brasileiros, espanhóis e hispano-americanos. É autor do livro *Em parceria. Estudos de literatura, crítica e sociedade*.

Contato: victormlemus@gmail.com