ORGANIZAÇÃO

Andrea Silva Ponte

Célia Navarro Flores

Doris Cristina Vicente da Silva Matos

Jorge Hernán Yerro

Joyce Palha Colaça

Marcia Paraquett

ANAIS DO X CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS

Volume 2 • Estudos de Literatura e Cultura

X CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

20 a 23 de agosto de 2018

Realização

ABH Associação Brasileira de Hispanistas

Organização

DLES Departamento de Letras Estrangeiras

UFS Universidade Federal de Sergipe

Apoio

CAPES

CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

ANAIS DO

X CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
20 a 23 de agosto de 2018

Volume 2

Estudos de Literatura e Cultura

ISBN 978-85-66188-17-2

São Cristóvão-SE
2019

2019 © Associação Brasileira de Hispanistas

É permitida a cópia total ou parcial deste material para fins acadêmicos não lucrativos, desde que sejam citadas a procedência e a autoria. As opiniões e declarações contidas nos textos desta coletânea são de responsabilidade única e exclusiva de seus autores e autoras, não sendo, necessariamente, coincidentes com as da Comissão Organizadora do Evento. Os textos que a integram são, ainda, de inteira responsabilidade de seus autores e autoras no que respeita a conteúdo, revisão e formatação técnica, não cabendo à Comissão qualquer responsabilidade legal sobre os quesitos aqui referidos.

CIP-BRASIL. Dados internacionais de Catalogação-na-fonte

Associação Brasileira de Hispanistas

Anais do X Congresso Brasileiro de Hispanistas. Vol. 2 – Estudos de Literatura e Cultura / Organização de Andrea Silva Ponte, Célia Navarro Flores, Doris Cristina Vicente da Silva Matos, Jorge Hernán Yerro, Joyce Palha Colaça e Marcia Paraquett. – São Cristóvão, 2019.

242 p. : e-Book [recurso eletrônico]

Anais (Anais de evento) -- Universidade Federal de Sergipe, 2019.

ISBN 978-85-66188-17-2

1. Hispanismo. 2. Estudos de Literatura e Cultura.

FICHA TÉCNICA

Anais do X Congresso Brasileiro de Hispanistas
Universidade Federal de Sergipe (UFS)
20 a 23 de agosto de 2018

Volume 2 | Estudos de Literatura e Cultura

ORGANIZAÇÃO
Andrea Silva Ponte
Célia Navarro Flores
Doris Cristina Vicente da Silva Matos
Jorge Hernán Yerro
Joyce Palha Colaça
Marcia Paraquett

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO ELETRÔNICA
Rebeca Mega | rebeca.mega@gmail.com

CAPA
Rebeca Mega
(sobre arte de Vanessa Gomes)

Realização
Associação Brasileira de Hispanistas (ABH)

Organização
Universidade Federal de Sergipe (UFS)
Departamento de Letras Estrangeiras (DLES)

Apoio
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

GESTÃO DA ABH 2016-2018

Diretoria

Doris Cristina Vicente da Silva Matos (ABH-UFS) – Presidenta
Márcia Paraquett (ABH-UFBA) – Vice-presidenta
Célia Navarro Flores (ABH-UFS) – 1ª Secretária
Jorge Hernán Yerro (ABH-UFBA) – 2º Secretário
Joyce Palha Colaça (ABH-UFS) – 1ª Tesoureira
Andréa Silva Ponte (ABH-UFPB) – 2ª Tesoureira

Conselho Consultivo

Titulares

Luciana Maria A. de Freitas (UFF) – Presidenta
Adrián Pablo Fanjul (USP)
Lívia Maria de Freitas Reis Teixeira (UFF)
Neide Elias (Unifesp)
Silvia I. Cárcamo de Arcuri (UFRJ)
Silvina Carrizo (UFJF)
Vera Lúcia de A. Sant'Anna (UERJ)

Suplentes

Carlos Alberto Bonfim (UFBA)
Neide T. Maia González (USP)

Conselho Fiscal

Titulares

Elzimar G. Marins Costa (UFMG) – Presidenta
Flávio Pereira (Unioeste)
Jorgelina Ivana Tallei (UNILA)

Suplentes

Benivaldo José de Araújo Jr. (USP)
Júlia Morena Costa (UFBA)
Rosa Yokota (UFSCar)

ORGANIZAÇÃO DO X CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS

COORDENAÇÃO

Doris Cristina Vicente da Silva Matos (ABH-UFS)
Márcia Paraquett (ABH-UFBA)
Célia Navarro Flores (ABH-UFS)
Jorge Hernán Yerro (ABH-UFBA)
Joyce Palha Colaça (ABH-UFS)
Andréa Silva Ponte (ABH-UFPB)

MEMBROS

Acacia Lima Santos (UFS)
Acassia Anjos Rosa (UFS)
Alessandra Corrêa de Souza (UFS)
Anselmo Guimarães (UFS)
Antônio Carlos Silva Júnior (SEED/SE-UFBA)
Carla Dameane Pereira de Souza (UFBA)
Frederico Sampaio Chaves Jr. (IFS/SE)
Josilene Simões Carvalho Bezerra (IFS/SE)
Júlia Morena Costa (UFBA)
Lara Emanuella (UFS)
Maria da Conceição Rodrigues Palanca (IFS/SE)
Marília Silva Dias (IFS/SE)
Mélanie Letocart Araujo (UFS)
Raquel La Corte dos Santos (UFS)
Roana Rodrigues (UFS)
Sabrina Lafuente Gimenez (UFS)

COMITÊ CIENTÍFICO

Lívia Rádis Baptista (UFBA) – Presidenta
Adrián Pablo Fanjul (USP)
Alfredo Cordiviola (UFPE)
Antônio R. Esteves (Unesp)
Carlos Alberto Bonfim (UFBA)
Del Carmen Daher (UFF)
Diana Araujo Pereira (UNILA)
Elena Cristina Palmero González (UFRJ)
Elzimar Goettenauer de Marins Costa (UFMG)
Lívia Maria de Freitas Reis Teixeira (UFF)
Luciana Maria Almeida de Freitas (UFF)
Lucielena Mendonça de Lima (UFG)
Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento (UFF)
Maria Augusta Vieira (USP)
Neide T. Maia González (USP)
Raquel La Corte dos Santos (UFS)
Roseli Barros Cunha (UFC)
Sara del Carmen Rojo de la Rosa (UFMG)
Silvia Inês Cárcamo de Arcuri (UFRJ)
Vera Lucia de Albuquerque Sant'Anna (UERJ)
Wagner Barros Teixeira (UFAM)

SUMÁRIO

Estudos de Literatura e Cultura

1 A representação da realidade: tensões inerentes ao gênero documental: um estudo de caso na história do cinema colombiano **11**
Adolfo Cifuentes

2 O homem diante da morte: considerações sobre *España en los diarios de mi vejez*, de Ernesto Sabato **15**
Adriana Marcon

3 Fronteras movedizas: lenguaje en la literatura de los márgenes **23**
Alejandro Reyes Arias

4 Problemas de distância em relação à cultura do outro na narrativa de César Aira e no campo da pintura **31**
Ary Pimentel

5 O hemisfério Cervantes em *Dom Pantero* de Ariano Suassuna **41**
Célia Navarro Flores

6 Insularismo cosmopolita em *Los países invisibles*, de Eduardo Lalo **51**
Chayenne Orru Mubarack

7 Ángeles profanos en la literatura de Rafael Pérez Estrada **57**
Clara Pajares Gil

8 Trânsitos discursivos na representação do mito cosmogônico em *Popol Vuh* e em *Os Lusíadas* **67**
Cristiane de Mesquita Alves

9 A autoficção como resposta à objetificação estética **75**
Davi Lara

10 Por que interessaria a prosa de um poeta? Aspectos do enunciado poético e ensaístico de Néstor Perlongher **87**
Debora Duarte dos Santos

11 História constitucional e fracasso nacional no romance latino-americano contemporâneo **97**
Dionisio Márquez Arreaza

12 As formas de existência em comunidade em *Los días de la peste*, de Edmundo Paz Soldán **101**
Ellen Maria Martins de Vasconcellos

13 Cartografias do passado-futuro: uma leitura dos comentarios reales **111**
Érica Thereza Farias Abrêu

14 Da possibilidade anotativa de dizer: o luto pela mãe em *Ocio*, de Fabián Casas, e *El eco de mi madre*, de Tamara Kamenszain **119**
Fernanda do Nascimento Simões Lopes

15 Visões sobre o mesmo evento: exílio e subalternidade em produções literárias de Reinaldo Arenas..... **127**
Gisele dos Santos Nascimento

16 Heranças construídas: algumas formas dos relatos de filiação na literatura hispano-americana **133**
Guilherme Belcastro

17 José Donoso y Nelson Rodrigues
Retratos trágicos **145**
Liliana Patricia Marlés Valencia

18 Inscrever o corpo: *En breve cárcel* e *Desarticulaciones*, de Sylvia Molloys **151**
Luiza Mançano Gomes

19 "O que é mais Sci-Fi que Santo Domingo?": Macondo, Mcondo e a poética da crioulização em *A Fantástica Vida Breve De Oscar Wao*..... **157**
Maria Carolina Fernandes Morais

20 O lugar de fala e o discurso da falta na periferia de Buenos Aires: problematizações em *La virgen cabeza*, de Gabriela Cabezón Cámara **169**
Mariana de Oliveira Costa

21 A presença pela tensão: a ficção de autora de Nela Rio, em *Cuerpo amado/Beloved body* **177**
Mariana Fontes da Silva Cunha

22 A finitude e as finitudes em *Atra bilis*, de Laila Ripoll **181**
Mariana Marise Fernandes Leite

23 Poetas em rede, relações em versos: a poesia brasileira e o exílio republicano espanhol de 1939..... **187**
Mayra Moreyra Carvalho

24 De *Otra vez marzo a otra vez Marcelo*: a narrativa de Marcelo Quiroga Santa Cruz na dramaturgia de César Brie **195**
Michel Silva Guimarães

25 Entre memórias e olhares: a construção do narrador em *Cem anos de solidão* **203**
Priscila Cristina Cavalcante Oliveira

26 Um diálogo comparativo sobre as mulheres e o casamento em *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, e *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca **209**
Rociele de Lócio Oliveira

27 María Moreno: sociedade e conflito na crônica argentina **215**
Samara Heringer Coelho do Nascimento

28 Personalidades e experiências ficcionalizadas em *Los testigos* de Jaime Begazo **221**
Tatiana da Silva Capaverde

29 Jogos do texto e da imagem na arte de poetas e pintores das vanguardas latino-americanas **233**
Yara dos Santos Augusto Silva

A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE: TENSÕES INERENTES AO GÊNERO DOCUMENTAL: UM ESTUDO DE CASO NA HISTÓRIA DO CINEMA COLOMBIANO

1

Adolfo Cifuentes
UFMG

"A realidade é uma especialização" dizia o escritor russo Vladimir Nabokov[1] e, sem dúvida, a abundância de "realismos" nos estilos artísticos e os múltiplos significados que o termo tem tido em diferentes teorias e movimentos estéticos bastariam para comprová-lo: a "realidade" não está ali, como algo que espera ser captado, representado ou descrito, através de uma imagem ou de um texto, mas é algo que tem que ser construído teórica, afetiva, discursiva e estilisticamente. No caso do cinema, bastaria mencionar, pelo menos, quatro *realismos* ou escolas que, desde seu programa e/ou denominação estabeleceram "a realidade", o "realismo", a "verdade" do real como vontade e meta: O *Kino-Pravda* (*Cinema-Verdade*, em russo) dos anos 1920, o *Neorrealismo* italiano dos anos 1950, o *Cinema Verité* (também *Cinema-Verdade*, desta vez em francês) dos anos 1960, e o Dogma 95 dinamarquês. Além de todos os ecos e leituras que estas escolas tem tido no resto do mundo: o Cinema Novo Brasileiro dos anos 1980, o neorrealismo colombiano de Victor Gaviria, o do boliviano Sanjinés, etc. Todos eles, além de um espaço teórico, definiram paralelamente práticas de produção, filmagem, edição, etc. como meios que garantiriam uma representação "realista" do mundo que constituiu o seu programa e busca.

A realidade se constrói: como discurso, desejo, estilo e prática. E se tal afirmação é correta para a arte e o cinema em geral, o é com muito mais razão para um gênero que, como o gênero documental, coloca, por definição, a sua representação como centro e marco da sua prática: uma realidade que constituiria o seu objeto e o seu resultado. Um discurso audiovisual que narraria e representaria uma realidade, e uma verdade "intrínseca" a essa realidade, emitindo juízos sobre ela, e que termina, em muitos casos, construindo-a para um espectador que conta, talvez, com esse único fragmento audiovisual para fazer uma imagem do universo ali representado. As indústrias da "informação" (e faço aqui ênfase nas aspas que contornam a palavra) sabem muito bem dessa linha fina, invisível, que separa a suposta apresentação do fato acontecido e a sua elaboração, inserção e manipulação discursiva.

O presente texto pretende mergulhar nesses limites a partir da contraposição e, inclusive, a luta aberta, por essa construção do real colocada por duas peças cinematográficas que constituem, ambas, eixos centrais da história do cinema colombiano. Trata-se de *Chircales*, realizada entre os anos 1966 a 1972 por Marta Rodríguez e Jorge Silva, e *Agarrando Pueblo*, de 1978, codirigida por Carlos Mayolo e Luis Ospina.

A primeira, *Chircales*, inscreve-se na tradição do documentário social de ativismo político, denunciando

1 Trecho isolado de entrevista concedida para a BBC de Londres em 1962 e reproduzida em extensor no livro de Duncan White sobre Nabokov publicado pela Oxford University Press (Londres, 2017). No contexto da entrevista a frase completa dentro da qual se coloca a expressão é a seguinte: "*Reality is a very subjective affair. I can only define it as a kind of gradual accumulation of information; and as specialization*".

e evidenciando através do seu aparato narrativo e fílmico, as condições de exploração e extrema pobreza de uma família da periferia de Bogotá que "administra" uma fábrica artesanal de produção de tijolos de barro para um proprietário que, em troca de moradia e sob um contrato leonino de serventia, explora a força laboral de três gerações de uma mesma família reduzida e condenada a condições de trabalho análogas à escravidão.

O segundo, *Agarrando Pueblo*, (Pegando Povo em português) se inscreve na tradição de falso documentário, e denuncia, através da ficção da produção de um suposto documentário sobre moradores de rua e favelados da cidade de Cali, o que após o filme passou a ser conhecido como "pornomiséria" "*pornô da miséria*". A expressão tornou-se corriqueira na Colômbia para designar uma exploração sensacionalista e pornográfica da pobreza como forma fácil de vender a imagem clichê de exclusão social como elemento que definiria a América Latina, e de acessar por esse viés numa entrada fácil nos festivais internacionais sob o carimbo do "politicamente correto" e do socialmente engajado. Pelo viés da ficção o falso documentário denuncia o que também Susan Sontag questionou no seu clássico *Diante da Dor dos Outros*: a atitude documental caminha sempre em território de risco: acabar explorando e expondo de forma pornográfica o sofrimento alheio e, no caso de *Agarrando Pueblo*, de acabar roubando, agarrando, tirando do despossuído o único bem que ele ainda tinha: a sua própria imagem.

Outras tensões e outros limites se abrem na contraposição entre essas duas produções, separadas não só por dez anos da história política e social da América Latina (anos 1960 e 1970 respectivamente) quanto por dois projetos e duas histórias de duas cidades colombianas[2] (Bogotá e Cali), assim como por duas ideias sobre a arte e sobre o papel do cinema. Mergulhar nessas tensões é evidenciar as problemáticas e complexidades embutidas nos projetos e ideias de uma "representação da realidade", de um cine documental e das próprias fronteiras entre realidade e ficção como gêneros estilísticos e como partilhas éticas, morais e ontológicas.

As duas obras poderiam ser inscritas na tradição da denúncia: "Chircales" denuncia a exploração do camponês miserável que, recém chegado na grande cidade, é vitima do mesmo sistema medieval de serventia e abuso que o escravizava na fazenda. "Agarrando Pueblo" denuncia, por sua vez, uma exploração mais complexa dele: a pretensão de falar em seu nome quando, na verdade, se fala em nome de um roteiro estabelecido de antemão, com ideias feitas e fazendo da miséria um estilo: o *miseravilismo*, que, como todos os estilos, obedece a cânones, códigos, protocolos e programas.

O meu desejo de fundo talvez seja, mais do que falar em nome de um cinema nacional e de problemáticas localizadas (geograficamente, no contexto de um país hispânico e cronologicamente numas décadas marcadas pelas tensões do mundo bipolar da guerra fria), assinalar as formas como os eixos dessas tensões se continuam, repetem e espelham no Brasil polarizado de hoje: de uma parte discursos e práticas políticas que por denominação, estratégia política e programa se colocam ao lado do pobre, do despossuído e da vítima, de outro lado programas e discursos que condenam o mantra da vitimização eterna do subalterno, do negro, da mulher, do trabalhador, do réu, do pobre e do marginal.

De uma parte, ações afirmativas para denunciar e eliminar as formas de trabalho análogas à escravidão, ainda muito presentes nas nossas sociedades latino-americanas, da outra a negação rotunda da própria

2 A cidade colombiana de Cali viveu nos anos 1960 e 1970 um acelerado processo de industrialização que a colocou, no contexto regional dos países andinos, como polo de produção de empresas multinacionais que estabeleceram nela o seu centro de produção para os países membros do acordo econômico regional denominado Pacto Andino. Isto fez com que a cidade, que tinha sido já um importante polo de produção agroindustrial no século XIX, vivesse o furor de uma modernidade desenvolvimentista e um revival cultural que focou o seu interesse em opções modernistas que deram conta da sua inserção no contexto da arte internacional de vanguarda. Naquele período de auge na Colômbia da época chegou-se a falar de uma cidade "maiamera" em alusão ao seu desejo de identificação com a cidade estadunidense de Miami e o seu modelo urbano e modo de vida.

escravidão como período histórico e como elemento constitutivo que define até hoje nossas sociedades pós coloniais. De uma parte a denúncia dos sistemas de exclusão constitutivos das nossas sociedades de castas, da outra a denúncia do pobre como agente da sua própria exclusão e penúria, dada a sua suposta dependência de sistemas assistencialistas que tirariam dele a sua obrigação de se reconhecer como "empresários" do seu próprio destino.

Economia, política, religião, história, psicologia, ética, sociologia, antropologia e muitas outras disciplinas e práticas se misturam e entrecruzam nessas visões e concepções de mundo e essa mistura, por si mesma complexa, se complica ainda mais pelo fato da "realidade" não falar por si mesma: ela precisa ser falada, representada, dita. Ela é traduzida às metodologias, acordos simbólicos e epistemológicos dessas ciências, práticas e disciplinas, e na hora de falar de um produto, de uma construção audiovisual, ela se inscreve ainda, na história do gênero documental, em protocolos estilísticos, formais e discursivos, em tradições, convenções, gêneros e partilhas, tanto disciplinares quanto epistemológicas, tanto políticas quanto técnicas e metodológicas.[3]

Há décadas a minha consciência e o meu senso crítico (tanto estético quanto ético) se debatem para definir de qual filme eu gosto mais: se de Chircales ou de Agarrando Pueblo, até hoje não posso decidir. Nos seus momentos e contextos os dois definiam e constituíam tribos opostas e inimigas: a tribo dos ativistas políticos engajados e aquela dos artistas irreverentes e anárquicos que recusavam se dobrar perante dos supostos imperativos morais dos Realismos *tipo* Socialistas. Hoje penso que as duas tribos estavam constitutiva e inerentemente entrelaçadas, que as duas eram necessárias, que a tensão que gerava o debate entre elas era, na verdade, o que era importante e necessário. Foi essa tensão que gerou, manteve e nutriu o movimento da época.

"*O mar da história é agitado*"[4], como bem nos lembrou a presidenta Dilma Rousseff lembrando o grande poeta russo Vladimir Maikovski no seu discurso do dia final que, à saída do Palácio da Alvorada, marcou o fim do primeiro tempo do Golpe. E eu acrescentaria ainda, e já para fechar este texto, que **a história é agitação**, que o homem, a vida, a política, a arte, se definem pelo teor, intensidade e qualidade dessas agitações. O cinema colombiano, as décadas de 1960 e 1970 viveram, elaboraram e conseguiram condensar as suas. Peçamos com fervor aos deuses, eclesiásticos e/ou quânticos, a agitação, força, alegria e coragem necessárias para enfrentar e viver produtivamente as agitações destes tempos... e neste canto do planeta.

Referências Bibliográficas

NICHOLLS, Bill. La Representación de la Realidad, Paidos, Barcelona, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. Les noms de l'histoire: essai de poétique du savoir. Ed. du Seuil, Paris, 1992.

3 A própria história do cinema documental está composta pelo continuo debate sobre os diversos componentes, limitações e pressupostos do gênero. Dentre a extensa rede de livros, teóricos e escolas que tem-se debruçado sobre a sua definição, potencialidades e limites aponto aqui a dois autores implicitamente atrelados ao contexto discursivo dentro do qual desenvolvo a reflexão sobre o gênero que este texto apresenta: o filósofo francês Jacques Rancière e o teórico estadunidense do cinema documental Bill Nichols.

4 O trecho completo do poema de Maiakovski escolhido por Dilma Rousseff para encerrar o seu discurso foi: "não estamos alegres, é certo, mas também por que razão haveríamos de ficar tristes? O mar da história é agitado, as ameaças e as guerras, haveremos de atravessá-las, rompê-las ao meio, cortando-as como uma quilha corta".

RANCIERE, Jacques. La fable cinématographique. Ed. du Seuil, Paris, 2001.

WHITE, Duncan. Nabokov and his Books. Between Late Modernism and the Literary Marketplace. Oxford English Monographs, Oxford University Press, London New York, 2017.

O HOMEM DIANTE DA MORTE: CONSIDERAÇÕES SOBRE *ESPAÑA EN LOS DIARIOS DE MI VEJEZ*, DE ERNESTO SABATO

2

Adriana Marcon
Unesp

> A metáfora mais bonita que conheço para a velhice é o crepúsculo, o pôr do sol. O crepúsculo é lindo. Faz pensar. No crepúsculo tomamos consciência da rapidez do tempo. As cores rapidamente passam do azul para o verde, para o amarelo, para o abóbora, para o vermelho, para o roxo, para o negro... No crepúsculo sentimos o tempo fluir rapidamente. Por isso muitas pessoas têm medo dele. (ALVES, 2014, p.249).

A velhice tem sua beleza. Tal é a mensagem de Rubem Alves (2014) na epígrafe acima. Relacionando metaforicamente a morte com o crepúsculo, traz à tona a passagem do tempo e o encantamento do anoitecer/morrer tranquilo, silencioso e muitas vezes solitário. O silêncio talvez seja a palavra mais significativa sobre a morte, já que, conforme Alves, "a grande tristeza da velhice é a solidão" (2014, p.252), tema também tratado por Norbert Elias (2001) em *A solidão dos moribundo*, livro em que se discute a relação das pessoas com velhos e moribundos, especialmente nas sociedades mais desenvolvidas onde o processo de morrer está hoje isolado da vida social numa medida maior do que antigamente.

Elias defende que o homem deve encarar a morte como um fato da nossa existência, "A morte é um problema dos vivos" (2001, p.10), sendo que não é ela, mas o conhecimento da finitude humana que cria tormentos para os vivos. O autor afirma que nos dias atuais há um recalcamento da morte no plano social e no plano individual, o que reflete tanto na relutância dos adultos diante da familiarização das crianças com a morte, quanto na 'não consciência' dos jovens sobre o envelhecimento.

Além disso, o impulso civilizador contribuiu e ainda contribui para a incapacidade das pessoas proporcionarem aos moribundos ajuda e afeição. Este é, conforme Elias, um dos problemas de uma época em que a morte é asséptica, sendo empurrada cada vez mais para os bastidores da vida social, ao passo que anteriormente, na Idade Média, era um tema tratado abertamente, pois as pessoas morriam em casa junto dos seus familiares e das pessoas com quem possuíam vínculos afetivos. Envelhecer e morrer eram questões de ordem pública, entretanto nas sociedades desenvolvidas, há um paradoxo entre vida sociável e morte solitária, dado que a ênfase de que se morre em isolamento equivale à ênfase do sentimento de que se vive só (cf. ELIAS, 2001).

Paralelo ao esquecimento social, no envelhecimento inicia-se um processo natural de decomposição física, implicando dificuldades para executar ações cotidianas e o esvanecimento da memória. Logo, essa morte mais visível (morte física) torna-se lembrança da transitoriedade e do fim da existência humana, causando preocupação e desconforto.

A escrita confessional, desde o século XVIII, se colocou a serviço do *eu* (LEJEUNE, 2008, p.261),- seja como espaço de confidências, seja como possibilidade de um agir futuro, a partir de reflexões sobre o momento presente- e, no contexto da subjetividade humana, os temas do envelhecimento e da morte aparecem em textos de teor íntimo e são, frequentemente, escritos por pessoas que já se aproximam do fim.

A matéria-prima de textos memorialísticos, tal como o diário, é a mistura do que fomos e do que deixamos de ser, a nostalgia do passado e a saudade de outrora intrincadas com o desejo do porvir. Em vista disso, sua função basilar é a de legar ao futuro vestígios de uma vida, na intenção de um possível diálogo com o amanhã incógnito:

> O diário não é o registro de presentes sucessivos, aberto para um futuro indeterminado e fatalmente limitado pela morte. Desde o começo, ele programa a sua releitura. Talvez, não seja lido de fato, mas poderia sê-lo. É um sinal de radar que enviamos ao futuro e que sentimos misteriosamente voltar para nós. Sem essa presença do futuro, não escreveríamos. O diário não dá acesso à contingência de um fim absurdo, mas à transcendência de uma ou várias releituras futuras. Não o imaginamos terminado, mas o vemos antes relido (por nós) ou lido (por outros) (LEJEUNE, 2008, p.272).

O diarista vivencia certo distanciamento de sua morte, dado que para além dela, há esperança de que suas anotações dialoguem com o tempo vindouro – no qual ele já não mais estará presente. Neste sentido, pensa-se: Quais seriam os motivos para alguém ansiar o prolongamento de si após o término de sua existência concreta?

O desejo de aproximação, de comunicação, de reconhecimento e de recriação de si são pontos a serem considerados. O diário edifica-se num isolamento deliberado e, quando o mesmo é publicado, constitui um desvincular-se duma parte de si mesmo, que deixa de lhe pertencer e é apresentada ao leitor de forma dissimulada, sem reproduzir a verdade absoluta do ser. Nas palavras de José Saramago:

> Escrever um diário é como olhar-se num espelho de confiança, adestrado a transformar em beleza a simples boa aparência ou, no pior dos casos, a tornar suportável a máxima fealdade. Ninguém escreve um diário para dizer quem é. Por outras palavras, um diário é um romance com uma só personagem. Por outras palavras ainda, e finais, a questão central suscitada por este tipo de escritos é, assim creio, a da sinceridade. (1998, p. 09).

Quantas vezes a sinceridade não é outra forma de ludibriar? O importante é a verdade da obra, a fidelidade do autor a si mesmo, sendo a recriação a essência de qualquer projeto autobiográfico. Em *España en los diarios de mi vejez* (2004), Ernesto Sabato deixa claro que há máscaras, mesmo quando a dor despoja a alma. Reavalia e interpreta, à luz da velhice, a matéria submersa no passado, também realidade efabulada. Segue caminhando e refletindo acerca do passar do tempo, dentre outros temas que surgem ao longo de suas anotações e que lhe orientam o rumo.

Assim como outros textos memorialísticos, o diário engendra imperfeições decorrentes, sobretudo, do caráter lacunar da memória, que em muitos casos, ilude os leitores e também o diarista, não figurando a realidade da forma como ela é.

> A memória é um espelho velho, com falhas no estanho e sombras paradas: há uma nuvem sobre a testa, um borrão no lugar da boca, o vazio onde os olhos deviam estar. Mudamos de posição, ladeamos a cabeça, procuramos, por meio de justaposições ou de lateralizações sucessivas dos pontos de vista, recompor uma imagem que nos seja possível reconhecer como ainda nossa, encadeável com esta que hoje temos, quase já de ontem. A memória é também uma estátua de argila. O vento passa e leva-lhe, pouco a pouco, partículas, grãos, cristais. A chuva amolece as feições, faz descair os membros, reduz o pescoço. Em cada minuto, o que era deixou de ser, e da estátua não restaria mais nada do que um vulto informe, uma pasta primária, se também em cada minuto não fôssemos restaurando, de memória, a memória. A estátua vai manter-se de pé, não a mesma, mas não é outra, como o ser vivo é, em cada minuto, outro e o mesmo. (SARAMAGO, 1998, p.32-33).

Saramago define metaforicamente a 'memória' elucidando a aparência nebulosa, instável e transiente de

algo primordial à tarefa de rememorar e de relatar o passado que, consequentemente, coloca em cheque a divisão entre ficção e verdade na escrita íntima. Ainda sobre a volubilidade do diário, Marcelo Duarte Mathias afirma que o mesmo é constituído por narração irregular e por fragmentos autônomos, além de ser um livro "já jeito e ainda por fazer". Citando Eric Marty, Mathias considera que o diário possui a particularidade única, inexistente em qualquer outro texto literário, a de poder ser interrompido pela morte sem que por isso fique inacabado. Tal ponderação revela até que ponto a morte está aqui "sempre presente e sempre eternamente adiada". Neste sentido, o ato da escrita diarística seria uma forma de afugentar a morte, de "exorcizar o tempo", posto que não há seguimento possível num diário, já que todos os episódios se equivalem (MATHIAS, 1997, p.47). Frente a isso e a exemplo do que ocorre a tantos escritores, a exemplo da interrupção da escritura de *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas* (2014) de José Saramago por ocasião de sua morte, será que Sabato escolheu escrever um diário na velhice para evitar o encerramento abrupto de um possível texto literário?

Por seu papel de confidente, o diário torna-se espaço seguro, alheio às pressões sociais, que permite ao diarista desabafar, libertar-se de sentimentos negativos e tornar à vida com maior tranquilidade, planejando palavras e atos que poderão ser empreendidos na própria realidade. Apesar disso, os diaristas não se veem livres de críticas exasperadas, a exemplo do aspecto narcísico que paira costumeiramente sobre a narrativa confessional, vide os *Cadernos de Lanzarote*, de José Saramago, repreendidos pelo seu narcisismo exacerbado por alguns críticos literários. Tal acusação não procede em relação a *España en los diarios de mi vejez* (aliás, nem aos *Cadernos* de Saramago), posto que a componente narcísica é humana e, muitas vezes, impede o homem de se expor aos olhos do outro, de modo que a exposição exige narcisismo e coragem para suportar o julgamento do leitor.

Como transformar, no entanto, a intimidade num campo de resguardo onde se restabelecem as energias e se buscam forças? A escrita diarística pode ser uma aliada na resistência em situações de crise, trazendo coragem e apoio ao autor e aos leitores. Não é um instrumento de passividade frente à realidade, mas uma ação voltada para o porvir. Nas palavras de Lejeune,

> Fazer o balanço de hoje significa se preparar para agir amanhã. Há em mim debate e diálogo: passo a palavra às diferentes vozes do meu "foro íntimo". Essas discussões podem se repetir, levar a uma decisão ou, ao contrário, estimular a hesitação. Mas escrever força a formular os desafios e os argumentos, deixando vestígios que poderão ser repensados. (2008, p.263).

No compartilhar da escrita íntima de Sabato não há apenas um conflito essencial, mas vários que frequentemente são evocados pelo diarista que se dirige aos leitores abertamente, na tentativa de encorajá-los a repensar inúmeros assuntos. Neste sentido, Sabato tinha uma fé inabalável nos jovens, como a esperança de contribuição efetiva para a humanização e para o estabelecimento de certa ordem no caos contemporâneo. Seu diário é iniciado com a seguinte dedicatória: "A los chicos y jóvenes que diariamente van a los fogones [1]de nuestra fundación en busca de alimento, de libros, de una esperanza, con mi fe en ellos, y mi compromiso" (SABATO, 2004, p.08). Compromisso cumprido até o seu fim, talvez para além dele. Ele escreve: "En los jóvenes veo la reserva de esperanza. Vienen a mí con sus esperanzas. Viejo, yo veo que pocas de mis esperanzas se han cumplido, qué lejos está el mundo de lo que deseé, imaginé, y por el que luché". (SABATO, 2004, p.139).

1 *Los Fogones* é um projeto da Fundação Ernesto Sabato destinado às crianças que sofrem por falta de alimento, de uma educação adequada e de um horizonte cultural que os instigue a expandir suas possibilidades; e aos jovens, para que encontrem no trabalho social uma alternativa ética frente à falta de trabalho e à falta de esperança. (Disponível em: www.fundacionernestosabato.org. Acesso em: 27 jan. 2017).

Em *Antes del fin*, também demonstra sua confiança nas gerações futuras. Em meio ao niilismo realista e ao vislumbre de outra realidade, quiçá utópica, confessa que muito esperou e que de longe contemplou a expectativa de ver seus desejos, principalmente os ideológicos, realizados. Sua experiência de vida ensinou-lhe que o verdadeiro valor está em não deixar de sonhar. A realização ou não jamais possuirá a inestimável valia do querer e do acreditar. Foi essa esperança que muitas vezes não o deixou desistir, instigando-o a manter vivo os seus ideais, mesmo que eles não passem de precários restos de madeira lançados ao mar após o naufrágio, ou de folhas avulsas entregues ao acaso. Sobre *Antes del fin*, diz:

> Y entonces continúo este testimonio, o epílogo, o testamento espiritual, de la manera que quieran nombrarlo, dedicado a esos muchachos y chicas desorientados, que se acercan en ocasiones tímidamente y, en otras, como los que buscan una tabla en el mar, después de un naufrágio. Porque creo que tan sólo eso puedo ofrecerles: precarios restos de madera. (SABATO, 2006, p.155).

Sabato batalhou para que não morra consigo a convicção de que o homem é a chave mestra para converter, novamente, o mundo num espaço de humanidade. Num tom de súplica e desabafo, oscila entre o desespero e a lucidez, entre a descrença e a esperança. Para ele, os valores do espírito são os únicos que podem salvar a humanidade de um grande terremoto, sendo que "La esperanza, el ideal, es como um horizonte. La vida siempre termina antes, pero lo que hemos recorrido ha sido un trayecto hacia un horizonte o hacia outro" *(*SABATO, 2004, p.140).

As questões relacionadas à *España en los diarios de mi vejez* permitem considerar que Sabato, por meio da sobreposição do tempo presente da escrita ao tempo pretérito, comtempla episódios de um passado próximo em relação ao momento do registro de cada entrada. As ocorrências são observadas e assinaladas pela perspectiva do tempo presente, em que transpõe as recordações para o papel. Fadado a um quotidiano aparentemente sem horizontes, Sabato revive-as todos os dias, quando as reescreve, assegurando-lhes uma projeção futura. Além de questões literárias, trata prioritariamente de questões políticas, econômicas, sociais e existenciais. Pode-se dizer que a dimensão do Sabato-ensaísta trouxe atributos essenciais para a configuração do Sabato-diarista, para a composição de uma escrita não voltada integralmente para si, mas, sobretudo, ao outro.

Ele escreve seu diário para sobreviver, em razão de que o tempo pode afirmar-se como o vislumbre de uma vida consumida pela morte. Como espécie de inventário dos dias finais que sobreviverá a ele próprio, a obra trata das experiências do escritor durante inúmeras viagens à Espanha, relatando recordações, reflexões e anotações sobre esse país, mas também sobre a Argentina e o cotidiano do escritor, além de mostrar sua devoção à literatura, à palavra, à escrita. Evidencia também as angústias de quem, já em idade avançada, está em vias de deixar a vida. Tal obra é destinada, sobretudo, ao público jovem, desesperançado e perdido no caos contemporâneo, e aos mais velhos, que já se aproximam da morte. Nela, o Sabato-sujeito é elaborado em uma perspectiva ética, visível nas várias referências às noções de responsabilidade com o Outro, de responsabilidade cívica e artística.

O diário encontra-se dividido em duas partes. A primeira inicia-se na página treze com entrada datada em 05/04/2002 e termina na página noventa e sete com anotações feitas no final do mês de abril ou início do mês de maio[2]. O núcleo temático está pautado, principalmente, nas descrições de lugares visitados na Espanha, na rotina de suas conferências, na crise argentina e na decepção com seu país. A segunda parte inicia-se na página cento e um e se finda na cento e oitenta. As entradas, assim como na primeira parte, não estão expressas com precisão,

2 A maioria das entradas não possuem datação completa (dia, mês e ano), o que impossibilita situá-las com exatidão.

mas pode-se inferir, a partir da leitura do diário, que a primeira entrada, "Lunes, Santos Lugares" (SABATO, 2004, p.101), ocorre em meados de maio e a última, "Domingo, antes de partir", em setembro.

Sabato escreve parte considerável do segundo momento do seu diário em sua residência, em Santos Lugares, Argentina[3]. Viaja, novamente, à Espanha em setembro e continua com os registros das viagens, participações em congressos, premiações, entrevistas, conferências, todos eles maçantes para o escritor. As páginas contempladoras dessa segunda seção ganham um caráter ensaístico denso, ao tratar de temas essenciais ao homem, como a solidão, o esquecimento, a morte e a necessidade de um âmbito mítico-poético que ampare a existência do homem contemporâneo.

A proximidade com as dificuldades enfrentadas pela Argentina proporcionam um feroz mergulhar em si, um despertar de questões referentes não apenas ao 'eu', como também ao coletivo. Mais sensível às situações cotidianas, escreve com carinho sobre sua Fundação (que ainda não está finalizada), sobre o amor e a importância da literatura. Numa despedida paulatina da vida, trata com pesar e com lucidez a velhice e o passar do tempo.

Como tentativa de reter o tempo, Sabato talvez opte por não datar as entradas do seu diário, porém, há cronologia na sucessão dos eventos mencionados. A não datação aproxima o diarista da sua escrita, auxiliando-o na manutenção do tempo, ou seria pequenina manobra para se esquivar da brevidade da vida?

A datação proporciona um intervalo entre uma entrada e outra, ditando o ritmo da narrativa, além de contribuir para a falsa ilusão de que o diarista pode apreender o tempo, capturando aquilo que já fora vivido. É um modo saudável de gerenciar a vida, por conseguinte, de gerenciar a morte. Diante do fim, Sabato não almeja capturar o tempo, ao contrário, quer desprender-se dele o quanto puder. Decerto, deseja retardar o seu curso, mesmo sabendo da impossibilidade de fazê-lo.

Na leitura do diário, percebe-se que o diarista lida com serenidade com a degradação física que o impede de caminhar sem o auxílio de alguém, fato que em muitas ocasiões o faz desistir de escrever e, então, ditar parte considerável da escrita do seu diário a sua companheira Elvira, a qual também lê livros para ele. Refere-se às falhas de sua memória e à vergonha por esses equívocos, ao desgaste devido às viagens, às conferências e premiações, que o levam a afirmar que " Por momentos el viaje me cansa, quiero estar tranquilo em mi casa, que es como decir en mi cueva". (SABATO, 2004, p.85).

Ainda escreve: "Estoy alejándome de la vida. De esta vida. La miro con emoción como si ya estuviera fuera de mí" (SABATO, 2004, p.101), para mostrar que há determinado momento em que é preciso perder a esperança; a luta cessa e vem então a paz. É admirável a lucidez diarística de Sabato sobre a limitação da capacidade do ser humano em relação ao universo natural e a ciência do fim próximo. Provavelmente, essa sabedoria é resultante da sua experiência de vida, que é de certa forma uma experiência de morte. Sobre vida e morte Alves escreve:

> Somente aqueles que se tornam discípulos da morte sentem a doçura da vida. Quem não é discípulo da morte fica sempre achando que ainda há muito tempo e, com isso, não se dá conta dos morangos que há à beira do abismo. Ele pensa que há um lugar onde se chegar. Não há. Todos os caminhos levam ao mesmo fim. Na vida só há o caminho... (2014, p.265).

3 Sabato nasceu em Rojas, Argetina, em 1911 e faleceu em Santos Lugares, Argentina, em 2011.

Diante do abismo, Sabato não apenas degustou morangos, mas vislumbrou horizontes. Tinha clareza sobre o que requer a morte: "el conocimiento último" (SABATO, 2004, p.30) do homem e a sensibilidade do poeta. Neste momento final, é fundamental a crença na existência humana e um aprofundamento interior marcado por paixões, desejos, aflições, medos e, finalmente, a saudosa comunhão desses sentimentos que restauram a alma, depois de tanta solidão vivida ou pressentida.

Num desprender-se gradual da vida, já não busca temas complexos para serem discutidos, mas se atém ao cotidiano, como o desfrutar de um café ou de uma taça de vinho, um passeio, uma visita à sua biblioteca. Nota-se uma susceptibilidade maior para fatos sem importância. Em suas palavras, na velhice se sente mais, se agradece mais e é isso que o faz sentir-se mais próximo ao anônimo, aos leitores que mais tarde possuirão suas notas diarísticas:

> Los periodistas quieren entrevistas; pocos se dan cuenta de que ya tengo demasiados años para seguir trabajando todos los días. ¿Qué les podría decir que no haya dicho ya? No, ahora prefiero esto, día-a-día, o gota a gota, a cuentagotas, dejar estas huellas, estas palabras que me van saliendo. (2004, p.117).

Como uma espécie de inventário dos dias de agora, simplesmente registra o dia-a-dia, sem hierarquizar ou organizar fatos, fixando, apenas, a passagem do tempo. É com melancolia que faz essa constatação: ao perceber no almoço com um casal de amigos, Annie Morvan e Juan Carlos Mondragón[4], que ninguém era mais o mesmo, que o tempo os havia corrompido e que essa era, talvez, a última despedida, ou ao contemplar os livros na prateleira e saber com pesar que muitos livros ele nunca voltará a abrir:

> Siento el tiempo con dolor. Cuando me encuentro con alguien siento al despedirme una exaregada melancolía. También ante los paisajes [...] Y ya no escribo por horas como antes. Hay días que sí, pero otros, apenas dejo unas palabras escritas y después voy dictando. ¿Para qué seguir? (SABATO, 2004, p.132-133).

Qual é o horizonte de um velho? Para que seguir vivendo, lutando, escrevendo? Essa resposta Sabato não a tem com exatidão, mas sente-se obcecado pelo utópico, o único por que vale a pena escrever e viver.

A fé na juventude, o projeto de sua Fundação e a companhia/parceria de Elvira González Fraga lançam Sabato à vida e, nos entremeios de uma visão dualista do mundo que ora tende à esperança, a um novo começo para a humanidade, ora para o obscuro e apocalíptico, vai exercitando o compromisso com a sociedade por intermédio da sua literatura. Entre verdades luminosas e sombrias, fica evidente em seu diário, e também em outras obras de sua autoria, a complexidade de um homem não totalmente pessimista que encara o mundo com a meticulosidade do olhar científico e com a comoção do poeta. Essas duas faces se justapõem no homem e intelectual, capaz de mergulhar nos subsolos do mundo e nas profundezas do ser humano com o rigor de uma razão que dota sua escrita do que há de mais eficaz e mais belo. Rafael Argullol diz:

> Y continuamente reflejada en Sabato una suerte de doble alma, diurna, nocturna, por un lado es un mundo alucinado, un mundo de delirio, un mundo apocalíptico, pero también es un mundo de razón, es un mundo de luz, es un mundo de utopia. (*apud* SABATO, 2004, p.187).

Essa postura dicotômica, diurna e noturna, científica e sublime, juntamente com o seu feroz senso indagador, contribuiu para que Sabato encarasse a morte como um mistério inefável, como o desconhecido,

4 Escritor uruguaio.

que não o amedronta, mas o entristece, por não poder permanecer com as pessoas que ama. Em *Antes del fin*, metaforicamente relaciona a morte com seu romance *El túnel*, que chega "con ventanales y túneles paralelos, donde todo es infinitamente imposible" (SABATO, 2006, p.134); ou como a antológica metáfora da vela, também referida por José Saramago, e inscrita por Sabato em seu diário:

> [...] una vez más ante el archiconocido fenómeno de la vela que al extinguirse levanta una luz más alta e insoportablemente brillante, insoportable por ser la última no porque la rechacen nuestros ojos, que bien querrían seguir absortos en ella. (2004, p.166).

Sabato é como essa chama insustentável que, no seu luzir final, deixou em *España en los diarios de mi vejez* um testemunho de que arte e literatura são redutos de salvação de si e do mundo. Além disso, reivindica o que está fazendo e este fazer permanece em sua obra. É um enfretamento entre ele e o mundo, uma constante necessidade de compreender o homem e de inquietá-lo.

Escreve-se, em meio a tantos motivos, sobretudo para se libertar do peso do momento, no caso de Sabato, a consciência do seu fim. Seu diário mostra o final do processo de formação de um escritor frente à sua arte e do homem perante à sociedade. É um exercício de preparação para a morte na medida em que o diarista teme não cumprir sua escrita, pois 'vigia' a chegada da morte questionando-se sobre por qual porta ela irá chegar.

Rumo às considerações finais, salienta-se que, em contrapartida ao título, *España en los diários de mi vejez* é mais um retrato do autor do que da Espanha. O distanciamento da pátria, o reconhecimento e a admiração por parte de leitores e intelectuais em outro país, impulsionou Sabato para a vida, para o estabelecimento de novos propósitos que o levaram ao comprometimento com suas reflexões diarísticas. Sendo tema da obra, o diarista é um projeto inesgotável, "livro infindável" (MATHIAS, 1997, p.50), que só cessará com a morte. Sabato escreve *España en los diarios de mi vejez* já na velhice avançada, já senhor de um universo romanesco e, sobretudo, ensaístico bem definido. Seu diário seria mais um testamento do que um testemunho. A avidez de fixar pela palavra escrita o que se entreve e o que se furta, resulta na conciliação do diarista consigo mesmo no êxtase do instante, paz amargurada de melancolia e que ilumina o mundo no qual vai morrer.

Para Sabato, aspirar por horizontes perante abismos, ter metas mesmo que não sejam cumpridas, lançar-se, nas palavras de Lejeune, como uma garrafa jogada ao mar nas incertezas da vida, é algo que refina e modifica a alma. Os trajetos percorridos entre um caminho ou outro são o reflexo da existência humana e de sua capacidade de seguir, resistir, perder e continuar.

Bibliografia

ALVES, R. *Ostra feliz não faz pérola*. 2.ed. São Paulo: Planeta, 2014.

ARGULLOL, R. Palabras de Rafael Argullol. In: *España en los diarios de mi vejez*. Barcelona: Seix Barral, 2004.

ARIÈS, P. *História da morte no Ocidente*: da Idade Média aos nossos dias. Trad: Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

_____. *O homem diante da morte*. Trad: Luiza Ribeiro. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ELIAS, N. *A solidão dos moribundos:* seguido de "Envelhecer e morrer". Trad: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico*: De Rousseau à Internet. Org: Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MATHIAS, M. D. Autobiografias e diários: sobre diários. In: *Colóquio Letras*, no. 143, 144, jan.1997. Disponível em: http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=143&p=41&o=p. Acesso em: 03 de jul. 2018.

SABATO, E. *Antes del fin*. 1. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

_____. *El túnel*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta, 2000.

_____. *España en los diarios de mi vejez*. Barcelona: Seix Barral, 2004.

SARAMAGO, J. *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FRONTERAS MOVEDIZAS: LENGUAJE EN LA LITERATURA DE LOS MÁRGENES

3

Alejandro Reyes Arias
UCB

> Por el laredo de los volcanes, el sol se ralla de suave sobre las azoteas de las casas donde el perro escupe su rabia atrapada, junto con buticachivaches y madera apilada y cuadros de biclas, huacales, antenas chuecas y puntas de varillas cubiertas con cascos de chelas y chescos.
> Es un día chiro. Así debió de rolar el dios del salitre por el mundo en la víspera del génesis, después de parlar consigo mismo, y ordenar machín –quién sabe a quién–: ¡hágase la luz! (MENDOZA, 2009, p.33)

El tema de mi plática hoy es la literatura de los márgenes, y más específicamente la literatura que se produce en el barrio de Tepito, en la Ciudad de México, y en Ciudad Nezahualcóyotl o Ciudad Neza (o Nezahualodo, NezaYork, MiNezota, NezaRock y muchos nombres más), una de las mayores periferias del mundo, al este de la Ciudad de México. Una literatura que tiene mucho que ver con lo que en Brasil se llama la literatura periférica, marginal o divergente, y que en las últimas dos décadas, a diferencia de México, se ha constituido en un verdadero movimiento literario. En particular, me gustaría examinar el papel del lenguaje en esta literatura, como elemento característico desde el punto de vista literario pero también en su dimensión política.

Mi interés por esta literatura surge como indagación teórica y académica, desde luego, pero mucho más a partir de una urgencia: la necesidad de buscar caminos de vida en tiempos de muerte. Todas y todos estamos viendo una espiral de violencia brutal en todos sentidos y que al mismo tiempo se naturaliza de tal manera que muchas veces no logramos siquiera percibirla. En México en la última década tenemos unos 150 mil asesinados y unos 35 mil desaparecidos, según cifras oficiales, y todo un nuevo léxico para nombrar las nuevas formas de brutalidad: los encajuelados, encintados, encobijados, descabezados, disueltos, destazados, descuartizados, etc. México se ha vuelto uno de los países más peligrosos del mundo para ejercer el periodismo, que es una de mis labores, con regiones enteras donde las políticas editoriales de los medios los dicta el crimen organizado. Y un Estado en todos sus niveles y con todas sus fuerzas represivas indistinguibles del crimen organizado.

Y sin embargo la situación en Brasil no es muy diferente, aunque sea menos visible, por lo menos para las clases privilegiadas. En mayo viajamos por Bahía y Pernambuco con una exposición llamada “Insurgencias mexicanas: Poéticas de vida en tiempos de muerte”,[1] con curaduría de Luciana Accioly, en la que presentamos obras sobre desaparecidos y feminicidios, así como fotografías de iniciativas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, y en esa ocasión tuvimos la oportunidad de vincularnos con el movimiento de las Madres de Mayo de Brasil. Y ellas nos hablaron de 60 mil asesinados y 70 mil desaparecidos *por año*; una cifra asustadora de víctimas que, sin embargo, no se discute ni aparece en los medios de comunicación nacionales o internacionales, porque en su gran mayoría las víctimas son originarias de las periferias y favelas del país: poblaciones invisibles y desechables para buena parte de la sociedad brasileña.

1 Ver <https://urucum-artes.org/blog/acciones/insurgencias-mexicanas/>.

Al mismo tiempo, a nivel mundial vemos una polarización de la riqueza sin precedentes en la historia y, por primera vez, una producción sistemática de poblaciones descartables que no sirven ya siquiera como mano de obra de reserva, sino que simplemente no caben en el sistema y que, para éste, habría que descartar; que es precisamente lo que está sucediendo. Y 95% del crecimiento de dicha población, según Mike Davis (2007), sucede justamente en las periferias y "barrios bravos" de los países del mal llamado tercer mundo.

La literatura periférica/marginal/divergente/de los sótanos surge precisamente en ese contexto y explícitamente en respuesta al mismo, y es por eso que me interesa analizarla tanto en sus características literarias como en su potencial emancipatorio.

Hace más o menos 10 años empecé a trabajar con escritores del movimiento de literatura periférica/marginal/divergente en São Paulo y Bahía. Al mismo tiempo, unos amigos y yo fundamos la editorial independiente Sur+ en México, y por medio de ésta empecé a trabajar con escritores del barrio bravo de Tepito en la ciudad de México, pertenecientes a un taller literario y multidisciplinar llamado El sótano de los olvidados (2010), con quienes publicamos la antología *Netamorfosis: Cuentos de Tepito y otros barrios imarginados*, en una colección que se llamó Imarginalia, en la que después publicamos la novela *Manual práctico del odio* de Ferréz (2012), en traducción mía. Y en 2013 publiqué *Vozes dos porões*, un estudio literario y político sobre el movimiento de literatura periférica/marginal en Brasil.

Las obras de esta literatura de los márgenes, tanto en Brasil como en México, comparten varias características que las distinguen de la literatura canónica, aunque también difieren entre sí, sobre todo en términos de su temporalidad (en Brasil el fenómeno se manifiesta sobre todo en las últimas dos décadas, mientras en México surge desde la década de 1970) y de su alcance (en Brasil se ha transformado en verdadero movimiento literario, con un impacto significativo en el mercado editorial, los medios de comunicación y la academia, mientras en México goza de poca visibilidad).

La principal semejanza entre la producción brasileña y la mexicana es desde luego el lugar desde donde se mira. La temática de las clases populares, los espacios marginales y/o marginalizados y la violencia urbana no es nueva y mucho menos específica a esta literatura; de hecho, dicha temática fue uno de los ejes fundamentales en la construcción de las identidades nacionales, tanto en Brasil como en México, y desde finales del siglo XX, respondiendo a la creciente violencia vivida en las ciudades latinoamericanas, ha llegado a conformar verdaderos subgéneros, como la narconovela en México. Pero lo que distingue a la literatura de los márgenes de esas tendencias es justamente el lugar de la mirada: la mirada de dentro. "No somos el retrato", escribe Ferréz, "al contrario, cambiamos el foco y tomamos nosotros mismos nuestra foto"[2] (2005, p. 9).

En general se trata de una literatura realista (muchas veces como una versión "marginal" del realismo brutal que surgió en Latinoamérica en la década de 1970), casi nunca introspectiva, más preocupada por narrar las dinámicas sociales en los territorios explorados que las problemáticas internas de los personajes. Una literatura muy preocupada por la temática de la violencia, pero con un tratamiento muy particular de la misma, que evita la espectacularización y la banalización, a diferencia de mucha de la literatura contemporánea de cuño más comercial, que tiende a tratar la violencia como forma de entretenimiento. Una literatura preocupada con la memoria, como archivo histórico y mecanismo de resistencia ante la homogeneización impuesta por la globalización neoliberal, pero también como forma de resignificar el pasado para reconstruir el presente y reelaborar el sujeto, tanto individual y colectivo, ante las condiciones traumáticas de vida en las favelas, periferias, prisiones y barrios bravos. Y una literatura que manifiesta una compleja y creativa relación entre la

2 La traducción es mía.

oralidad de las poblaciones de dichos espacios y la palabra escrita, subvirtiendo la lengua dicha "erudita" con la poética (o *netapoética*, como diría el tepiteño/nezeño Primo Mendoza) de los barrios. Este uso del lenguaje, como veremos más adelante, cumple también una función de mediación cultural, funcionando como puente para subsanar el abismo entre las clases sociales.

Me gustaría enfocarme hoy en este último punto: el lenguaje. Desde tiempos coloniales, el lenguaje en Latinoamérica, sobre todo en su versión escrita, ha estado asociado a las estructuras de poder y ha sido utilizado como mecanismo de opresión y exclusión. En *La ciudad letrada*, Ángel Rama (1998) examina la conformación histórica en América Latina de una élite letrada que fue fundamental en la consolidación del poder.

En este sentido, resulta interesante examinar de qué forma llega el castellano a la América hispánica. El 18 de agosto de 1492, dos semanas después de la partida de Cristóbal Colon en el viaje que lo llevaría a "descubrir" el continente americano, se imprimió en Salamanca la *Gramática castellana* de Elio Antonio de Nebrija. Se trata de la primera gramática en la historia de una lengua moderna; hasta entonces, las gramáticas (griega, latina, del sánscrito) tenían la función de describir las lenguas muertas. La gramática de Nebrija, en contraste, tenía la intención de unificar la gran variedad de formas vernáculas del castellano que se hablaban en la península ibérica en la época, "inventando" así una única lengua, que a partir de entonces pasaría a considerarse la "correcta". Al mismo tiempo, como queda evidente en la introducción de seis páginas de Nebrija, dirigida a la Reina Isabel, dicha normalización de la lengua serviría como mecanismo de control al interior del reino y como instrumento de dominación imperial. Además, al otorgarle al castellano una gramática, se le equiparaba a las lenguas consideradas en la época portadoras de conocimiento –el latín, el hebreo y el griego–, definiendo así una jerarquía lingüística: las lenguas "en sentido pleno", capaces de comunicar conocimiento, por un lado, y las "lenguas no-lenguas", por otro, útiles en la cotidianidad pero incapaces de expresar conocimiento auténtico. Surge así lo que Gabriela Veronelli (2015) ha denominado la colonialidad del lenguaje.

Este dominio de la lengua escrita como privilegio e instrumento de poder de una élite letrada va de la mano de las políticas educativas en nuestro continente desde la época colonial. Una de las consecuencias de la gramática es que, a partir de entonces, el lenguaje "correcto" no es ya el que se habla y se construye en la dinámica del intercambio cotidiano, sino el que se enseña en instituciones controladas por el Estado. Las políticas educativas en América Latina han sido, a lo largo de los últimos siglos, claramente diferenciales en términos de lo que se ofrece a las clases privilegiadas y a los de abajo. Para estos últimos, la educación, sobre todo a partir del siglo XIX, ha sido instrumental, en el sentido de formar trabajadores dóciles y obedientes. En la novela *Balún Canaan,* de Rosario Castellano (2010[1957]), por ejemplo, vemos cómo las políticas educativas posrevolucionarias introducidas por Lázaro Cárdenas son tergiversadas y aplicadas de manera muy selectiva. Para los indígenas, la educación es una farsa y un sinsentido: los finqueros reconocen como una amenaza (y una ofensa) que los indígenas dominen el castellano, al mismo tiempo que se les discrimina justamente por, presumiblemente, ser incapaces de aprender dicha lengua. Dichas diferencias permanecen hasta hoy, a pesar de las reformas educativas y la introducción de conceptos como la educación intercultural, que en la práctica dista mucho de haber logrado revertir la exclusión de las poblaciones marginalizadas.

En contraste, Humberto Maturana (1990 citado en VERONELLI, 2015) introduce el concepto de "lenguajear": la construcción dinámica de sentido, el lenguaje como algo vivo, maleable, construido en los intercambios cotidianos en el ámbito de un cierto territorio y, por lo tanto, relacionado a una cierta comunidad. Un lenguaje que no se somete a reglas rígidas, sino que se construye por medio de juegos creativos constantes.

Un ejemplo vivísimo del lenguajear es el albur, ese juego de palabras de los barrios bravos sobre todo

de la Ciudad de México, lleno de dobles sentidos sobre todo de carácter sexual, en los que al parecer se habla de una cosa cuando en realidad se habla de otra, generalmente insultando con pícara jovialidad al interlocutor. Esta forma de comunicación termina creando espacios de indecibilidad (espacios impenetrables para quien no forma parte de la comunidad de dicho territorio), y es usada no sólo como ejercicio lúdico, sino también como forma de resistencia.

Ante esto, el poder hegemónico discrimina, reduce y menosprecia el lenguaje popular, asociándolo a la ignorancia e incluso a la criminalidad, sobre todo en sus aspectos de colectividad que de alguna forma amenazan a las estructuras de poder. Ejemplos de eso son los términos "*maloqueiro*" en Brasil y "ñero" en México. La definición en el diccionario *Priberam* de *maloqueiro* es: "Criança que rouba ou trabalha para ladrões e que geralmente vive na rua; Pessoa andrajosa; Pessoa grosseira ou mal-educada; Pessoa que faz parte de um grupo que não inspira confiança". Sin embargo, *maloqueiro* viene de *maloca*, la casa colectiva tradicional de los pueblos originarios de Sudamérica, donde se realizan rituales, se cuentan historias, se construye y reconstituye la memoria colectiva. "Ñero", por su parte, no existe en el diccionario de la Real Academia, pero el *Oxford Dictionary* de español lo define, en su acepción mexicana, como: "Que es vulgar y no tiene educación", y se le entiende en México como una forma peyorativa de referirse a las clases populares. Sin embargo, la palabra viene de "compañero"; o sea, de quien comparte códigos, valores y visiones de mundo (en su caso, diferentes de los hegemónicos). Así, al asociar estas palabras a la criminalidad, se criminalizan también las formas de convivialidad propias de espacios fuera del control hegemónico.

Ante eso, los escritores de los barrios bravos subvierten el lenguaje, impregnándolo de la poética popular. El sentido de esta subversión lingüística va en varios sentidos. Por un lado, por pura rebeldía, por puro placer. Esto somos, así hablamos, parecen decirnos los textos. Pero hay más. Desde la primera mitad del siglo XX, lo que entonces se llamaba "el pelado" –los de abajo, pues– fue objeto de interminables discusiones en las tentativas por construir un sentido de identidad nacional, con una mirada invariablemente desde la perspectiva de una clase media ilustrada. La literatura de los márgenes invierte esa perspectiva, y uno de los instrumentos para hacerlo es el lenguaje. Narrar la propia realidad con el propio lenguaje de dicha realidad nos aproxima a la misma de una manera completamente distinta.

Un ejemplo muy temprano de esto es la polémica novela *Chin Chin el teporocho*, de Armando Ramírez, publicada en 1971. Escrita con completo desacato de las normas gramaticales, de ortografía y puntuación, la novela hace un uso muy creativo de la oralidad popular. Aquí un trecho:

> Al dia siguiente me levanto a las seis de la mañana, me lavo la cara y los brazos me echo un poco de agua en el cabello para peinarme, desayuno, me dirigo a la parada del camión, con las manos en los bolsillos delanteros del pantalón, con la mirada clavada en el suelo gris, pienso con tristesa, –siempre todos los lunes me sucede– que ir a trabajar, oir los gritos del gerente, subirse al camión atestado de gente que huele a sabanas, el mal olor de las axilas, las miradas vagas que deambulan y los pisotones los gritos malhumorados del chofer –orale ese jovenaso pasele para adentro, subase pa'rriba, circule sin manosear a la señorita, ese chango no se haga güey con lo del pasaje que por el espejo lo lique cuando se subio por la puerta de atrás– y los lamentos de los pasajeros –ora no me empuje, pos si quiere ir comodo vayase en taxi o que se cree muy mjy, que me ve güey soy o me paresco y si no le paso vámonos bajando para rompernos la madre, hijo de la chingada vaya agarrarle las nalgas a la puta que lo pario, que paso mi miss ya nos llevamos a mentadas además yo ni se las agarre, ni que estuviera tan buena para que me calentara. (...) y llegar a la vivienda comer y tratar de descansar y comenzar las lamentaciones, el maldecir y el renegar de la vida, ¡no, no, no, no, no, no, no, no, no! no se que va a pasar conmigo a veces quisiera huir, no se adonde, de no seguir, de olvidarme de la rutina, no, no, no, no, no, chingada madre parece que voy a volverme loco, sin

> ninguna esperanza, condenado perpetuamente a seguir siendo siempre atraves de los siglos de los siglos un trabajador, ahora un trabajador joven, mañana un trabajador maduro, pasado mañana un trabajador viejo, arrugado, achacoso, viviendo de pura suerte, suerte maldita que vale pa pura chingada ¿sera por eso? que cuando llega el dia sábado y cobro mi raya me lleno de ansiedad y salgo huyendo, corriendo como desesperado para reunirme con mis amigos, para irnos a divertir, a bailar, a emborracharnos, a buscar una puta, a vivir de verdad aunque solo sea sábado en la noche y el domingo todo el dia. (p. 30–33)

Pero hay en esto también una intención de mediación cultural: un intento por aproximar a los lectores de las clases más privilegiadas a las realidades marginales o marginalizadas, tendiendo puentes para una comprensión más compleja de las dinámicas sociales que se dan en esos espacios, tan demonizados por discursos reduccionistas y excluyentes. Al mismo tiempo, las muchas iniciativas artísticas y literarias en los propios barrios (recitales, presentaciones de libros, debates, revistas barriales) demuestran que esta literatura funciona también como un espejo en el que los propios pobladores de estos territorios pueden mirarse y, así, resignificar su propia identidad.

Me gustaría concluir esta plática con una breve reflexión de mi propio quehacer literario en lo que se refiere al uso del lenguaje y a las cuestiones que he apuntado aquí. La descolonización del lenguaje es para mí una cuestión no solo estética sino, sobre todo, ética, a la hora de escribir en el contexto de la violencia social que estamos viviendo. Mi novela *La reina del Cine Roma*, publicada originalmente en portugués (2009), trata sobre los niños y niñas que viven y trabajan en las calles de Salvador, Bahía, y de temáticas como la violencia, el abuso sexual, la prostitución infantil, la drogadicción, la transexualidad, etc. ¿Cómo aproximarse a esas realidades sin mirarlas desde afuera, sin simplificarlas, sin exotizarlas, sin hacer de ellas un espectáculo para consumo y entretenimiento de una clase media lectora? ¿Cómo romper las barreras que nos dividen, que justifican la creación y reproducción de categorías que colocan a unos como personas dignas de derechos y justicia y otros como no-personas sobre quienes se puede ejercer una violencia supuestamente legítima e impune, como lo son los llamados “niños de la calle”?

Una de las estrategias que adopté en esa tentativa fue justamente el uso del lenguaje. Narrado por un niño/adolescente gay que vive en la calle, la novela está escrita en un portugués callejero bahiano repleto de *gírias* y expresiones típicas de las calles de Bahía y que, espero, aproxima al lector al universo de esos niños.

Una de las mis inquietudes en todo esto ha sido la traducibilidad de dichos lenguajes. La literatura de los márgenes reivindica lo local, las particularidades culturales –y lingüísticas– de territorios específicos. Al mismo tiempo, esta literatura parece ser un fenómeno global, o por lo menos manifestarse en diferentes formas en diversos lugares del mundo, justamente como reacción a la globalización homogeneizadora. Siendo así, resulta importante preguntarse cómo traducir dichas obras, inclusive como estrategia política de resistencia ante la imposición global de una sociedad única de consumo.

Este dilema se volvió muy tangible a la hora de traducir *La reina del Cine Roma* al español. Al inicio, dos alternativas parecían evidentes: traducir los localismos y expresiones a otros en otro contexto (del bahianés al tepiteño, por ejemplo) o aplanar el lenguaje, eliminando su carácter callejero en aras de la comprensión. Pero ninguna de las dos dio resultado. Traduje el primer capítulo a un español mexicano barrial y el resultado no fue desagradable, pero daba la desafortunada impresión de que “un tropel de tepiteños se había perdido en Bahía y había ido a parar a una novela descabellada que no tenía pies ni cabeza”, como escribí en la “Nota del traductor (que es también el autor)” que abre la edición mexicana (2012). Y la segunda ni siquiera la intenté, pues me pareció un despropósito casi criminal. Finalmente opté por crear un lenguaje híbrido que de alguna ma-

nera mantiene la cadencia y la sonoridad del original, preservando construcciones lingüísticas que no se usan de esa manera en español pero que se entienden en el contexto, e incluso manteniendo algunas palabras en portugués e inventando otras, todo eso mezclado con mexicanismos y expresiones del caló mexicano barrial.

En mi novela aún inédita *Memorias del olvido*, que trata sobre la temática de la migración, el desafío fue plasmar los múltiples registros lingüísticos propios de los flujos migratorios –en el caso, el portugués brasileño nordestino, el mexicano urbano, el rural sureño y el norteño, así como el espanglish de las poblaciones chicanas en los Estados Unidos. Para tal, escribí algunos capítulos en español, otros en portugués, y trechos en inglés y en espanglish. Una vez terminada, me di a la tarea de traducir el español al portugués y viceversa, el inglés al español y al portugués y el espanglish a una suerte de portunglish inventado, para así terminar con dos originales: uno en español y otro en portugués.

Me gustaría concluir estas reflexiones de manera más lúdica, con la lectura de un breve trecho del cuento "Mester de ñerería", de Primo Mendoza (2009):

> —Do tus pasos os llevan, hijín.
> —Maestrín, voy sin duda alguna a la Villa de Tepito, famosa en todos lares por su vendimia.
> —¿Y qué lugar de la Mancha urbana es ése, que mi oreja gacha no ha oído nombrar…? Y ved bien, que sé de eso, puesto que Cruzado he sido, por gracia de los Ejes.
> —Abráse visto, Maese Carnalín de la Barca, que ni siquiera coplas a vuestro sacro oído han llegado?
> —Nel mi buen Archipeste. Y puesto que sordo he sido, ¡hágase vuestra voz lazarín de mi consciencia en blanco! (p. 103)

Bibliografía

CASTELLANOS, R. *Balún Canán.* México: Fondo de Cultura Económica, 2010[1957].

DAVIS, M. *Planet of Slums*. Brooklyn: Verso, 2007.

EL SÓTANO DE LOS OLVIDADOS. *Netamorfosis: Cuentos de Tepito y otros barrios imarginados*. México: Sur+ Ediciones, 2010.

FERRÉZ (org.). *Literatura marginal: Talentos da escrita periférica*. Río de Janeiro: Agir, 2005.

FERRÉZ. *Manual práctico del odio*. Traducción de A. Reyes. México: Sur+ Ediciones, 2012.

MENDOZA, P. *Territorios*. México: Biblioteca Mexiquense del Bicentenario, 2009.

RAMA, A. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.

RAMÍREZ, A. *Chin Chin el teporocho*. México: Oceano, 2007[1971].

REYES, A. *A rainha do Cine Roma*. Lisboa: Leya, 2009.

REYES, A. *La reina del Cine Roma*. México: Random House Mondadori, 2012.

REYES, A. *Vozes dos porões: A literatura periférica/marginal do Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

VERONELLI, G. Sobre la colonialidad del lenguaje. *Universitas Humanística*, Bogotá, v. 81, n. 81, p. 33–58, 2015. Disponible en: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.uh81.scdl>. Acceso en: 10 de febrero de 2018.

PROBLEMAS DE DISTÂNCIA EM RELAÇÃO À CULTURA DO OUTRO NA NARRATIVA DE CÉSAR AIRA E NO CAMPO DA PINTURA

4

Ary Pimentel
UFRJ

"É preciso sair da ilha para ver a ilha. Não nos vemos se não saímos de nós."
José Saramago

Quando o convidam para escrever um relato sobre o Boca Juniors, um clube mais que centenário pelo qual torce desde a infância, Martín Kohan diz que "Boca me importa demasiado, y me falta la distancia que la escritura requiere" (2014, p. 33). É isso. A escrita exige distância. Mas também proximidade. O mesmo Martín Kohan, no mesmo texto que motivou as linhas iniciais dessa comunicação, diz que virou "hincha" de Boca por causa da moça que cuidava dele e da sua irmã quando eram pequenos. Queria ter algo em comum com Norma e Norma era torcedora da equipe da Bombonera. O primeiro gol do qual ele se recorda foi um chute de bola parada no ano de 1975. Assistiu pela televisão, na casa do avô, vibrando sozinho, mas com a secreta certeza de que Norma em sua casa compartilhava essa euforia: "sabía perfectamente bien que Norma, en su casa, en una casa alejada que yo no podía ni tan siquiera imaginar, estaba, en ese mismo momento, festejando ese gol también" (KOHAN, 2014, p. 30).

Em um de seus livros mais importantes (*Homo academicus*, 2014), Pierre Bourdieu observa que dois dos grandes problemas da representação são o excesso de distância e o excesso de proximidade. O impasse se coloca na medida em que se impõe a busca por um lugar intermediário e deslizante ao qual o sujeito passa a pertencer, ao mesmo tempo que nele não consegue se colocar de todo. Isso porque, conforme Bourdieu, existe um certo repertório que não se pode acessar (ou saber) a menos que o sujeito seja parte desse universo. E é justamente a condição de "ser parte de..." que também implica tudo aquilo que não se pode ou não se quer saber.

Vários pensadores da História, da Antropologia e da Crítica Literária buscaram compreender os processos da distância em relação ao mundo do Outro e suas influências nas representações. De fato, esse é um tema que aparece com grande importância na obra de autores como Lima Barreto, Jorge Luis Borges, César Aira ou Rubens Figueiredo, para citar apenas alguns exemplos. Em diferentes textos, Borges discute os problemas gerados pela forma como aborda uma experiência que lhe é estranha. Um dos contos em que os conflitos da autoridade epistemológica se expressam é "Juan Muraña". Outro é "Guayaquil".

As condições enfrentadas no contexto do trabalho literário para lidar com sujeitos alterizados e territórios "distantes" constituiu também o eixo central da narrativa de César Aira intitulada *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000). A discussão sobre a maneira de lidar com a experiência envolvendo sujeitos de mundos diferentes é o centro de mais um romance de Aira sobre a teoria, sobre as possibilidades da representação da experiência. Neste caso, o procedimento aparece determinado pelo binômio distância / aproximação.

Tomando um momento da trama do texto de Aira como um catalizador da pesquisa, o móvel deste trabalho é verificar como se manifesta a questão do distanciamento e da aproximação na obra de arte. A metodologia proposta pelo narrador está no centro de sua trama e determina o olhar que produz a narrativa. Poderíamos pensar talvez que esta consiste na incessante busca de um "lugar entre". O entre-lugar pode ser entendido como o complexo ponto de mirada de Rugendas, protagonista dessa obra.

1º MOVIMENTO

Em *Un episodio en la vida del pintor viajero*, mais uma vez a ficção de Aira implica algo que ele quer trabalhar teoricamente. O instrumento usado para atualizar a discussão sobre a representação foi a pintura de um viajantes do século XIX, envolvendo de modo muito particular o interesse europeu por um objeto exótico [que está fora do seu olhar] e a construção de um lugar necessário para ver o que lhe é alheio.

Mais do o "estar lá" (GEERTZ, 205), esta abordagem tematiza e problematiza o deslocamento. Ou seja, fala do que é trazido para o centro da narrativa a partir de um lugar distanciado, porque o sujeito da enunciação se deslocou em direção a um segundo lugar que nunca chegará a ocupar plenamente. Esse sujeito da fala não fundamenta a sua autoridade na permanência essencializada num território original da experiência (como sujeito da experiência) nem no domínio dos instrumentos necessários para se chegar à fatura estética, supondo um tipo de capital que o situa longe da experiência do Outro. Ao contrário dessas duas opções, seu lugar instável e deslizante se encontra entre os dois polos. A própria fala é produto de um deslocamento e de uma radical transformação subjetiva.

Na Argentina, o processo da Conquista, que consiste em tomar a tomar a terra e apropriar-se da força de trabalho daqueles que têm a pele mais escura e os lábios mais grossos que o dos grupos hegemônicos, a dar-se crédito ao narrador de *No coração das trevas* (CONRAD, 2008), irá estender-se até o final do século XIX. Quando o mundo dos que detinham o *logos*, e com ele o poder de definir quem eram os civilizados e quem eram os bárbaros, foi separado do mundo da alteridade por uma longa linha de fortes que demarcavam a fronteira, os índios passaram a fazer ataques rápidos e de surpresa com centenas de homens a cavalo. Essas invasões dos povos originários tinham como propósito matar os ocupantes brancos das terras que havia sido suas, bem como saquear as fazendas locais, em particular o gado e as provisões. Não menos importante entre os objetivos dessas incursões era o rapto de mulheres jovens e de crianças. Esses deslocamentos seguidos de ataques aos colonos das terras do pampa ficaram conhecidas como "malón" ou "maloca" e ocupariam um lugar significativo em vários textos fundacionais da literatura argentina, como exemplificam as tramas de *La cautiva* (Esteban Echeverría, 1837) e *Martín Fierro* (José Hernández, 1872).

El malón, 1845, Johann Moritz Rugendas

Em 2000, César Aira retomaria o tema do "malón" como produtivo elemento na figuração da realidade argentina, em seu libro *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Aí imagina, a partir de umas poucas referências históricas, um momento na vida do pintor e desenhista alemão Johan Moritz Rugendas. Pensa procedimentos narrativos a partir da visita do pintor viajante ao território argentino e focaliza sua mirada justamente na relação entre Rugendas e a representação de um "malón".

Depois de passar pelo Brasil (1822-1825), onde chegou antes dos vinte anos para construir sua fama de pintor viajante, Johan Moritz Rugendas iniciou, em 1831, uma nova viagem pelas Américas. Motivado pelo naturalista Alexander Humboldt (1769- 1859), Rugendas começaria seu roteiro pelo México, de onde é expulso, descendo até o Chile e cruzando para a Argentina. Aí sofrerá um grave acidente que desfigurará seu rosto, mas, em compensação, criará as condições para que o "monstro" em que ele se transformou encontre as condições adequadas para registrar as cenas de um "malón".

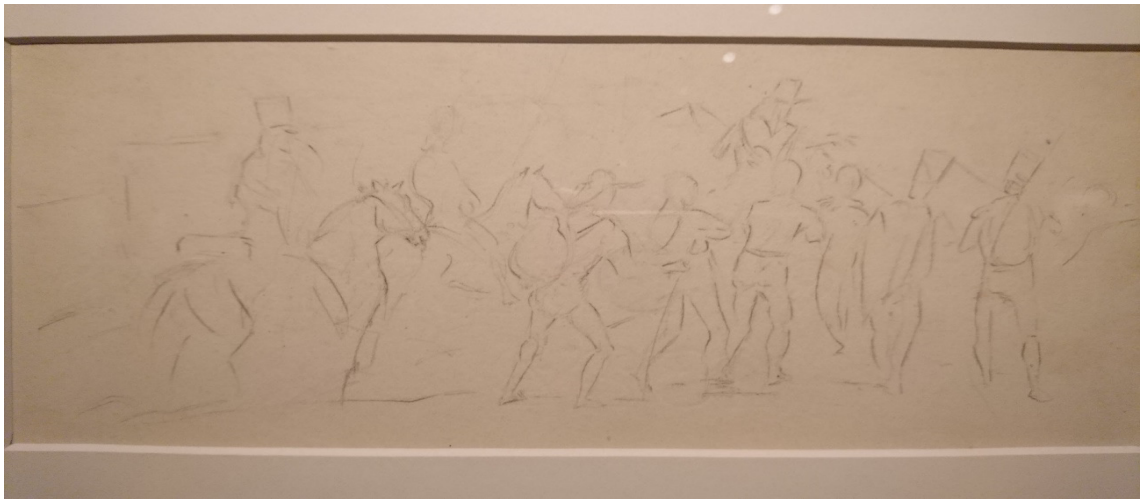
Este acontecimento recorrente, que para o narrador do libro de César Aira "era apenas un episodio del largo combate entre civilizaciones" (2015, p. 91), logo despertaria o interesse do pintor viajante, que, a partir de uma mirada ex-ótica, passa a desejar o encontro com aquilo que era motivo de terror para os moradores do pampa. Vive as primeiras semanas de sua estadia em terras argentinas na expectativa da "invasão" porque deseja representá-la pictoricamente.

Frustrado por não ter podido testemunhar um "malón", Rugendas, sempre acompanhado por Krause, outro pintor viajante bem mais jovem, que o admira imensamente, tenta cruzar o pampa argentino, quando é atingido por um raio e, desmaiado, passa a ser arrastado pelo cavalo.

Rugendas é transportado depois do acidente no pampa argentino, em 1838.

Convalescente em uma fazendo para a qual foi levado de volta para recuperar-se do acidente, Rugendas é orientado a proteger-se juntamente com as mulheres quando finalmente acontece o tão esperado "malón". Desconsiderando as orientações dos anfitriões, acompanha os ataques indígenas e as estratégias de defesa dos fazendeiros e sus homens. A aproveita a oportunidade para, processar as cenas que se desenrolam diante dele, passando a fazer esboços de futuros desenhos e pinturas: "Todo lo que se dibujaba en ese presente explosivo era material para futuras composiciones" (AIRA, 2015, p. 84).

E é nesse momento que se coloca o problema da distância e as suas implicações no processão das figurações da experiência do Outro. Longe demais dos combates, Rugendas vê comprometida a sua capacidade de representar essa realidade: "Allá a lo lejos, (...) los indios se perdían en desbandada, tan minúsculos como si estuvieran montados en mosquitos." (AIRA, 2015, p. 98).



Esboço a lápis; notas plásticas tomadas no campo por Rugendas

Ao fim da jornada, os dois pintores repassam o resultado de seu trabalho e projetam o potencial dos esboços em obras a serem realizadas futuramente. Contudo, para o Rugendas personagem de Aira, o ato se desenha contra as frustrações dos registros feitos ao longo do dia. Por meio deles o pintor plasmou uma visão fascinada por um evento que para os seus protagonistas não chegava a ser visto, apenas vivido. Então, verificamos que a distância que o separa daqueles homens que integram o "malón" leva a uma avaliação profundamente decepcionante do material produzido: "Al parecer tendrían [Rugendas e Krause] que resignarse a ver a los indios pequeños como soldaditos de plomo." (AIRA, 2015, p. 81).

A sequência central de toda a narrativa vem logo a seguir. É aquela em que Rugendas abandona o amigo em um posto seguro de uma fazenda e vai ver os índios de perto a fim de realizar um close com a sua "câmera", ou seja, empreende uma aproximação radical para desenhar os primeiros planos que faltavam nos esboços realizados à uma longa distância, a qual garantia a sua segurança e a de Krause, mas inevitavelmente comprometia o seu olhar.

Como o diretor de fotografia de um filme, "Rugendas estava fazendo tomadas cada vez mais próximas" (AIRA, 2006, p. 97). Cansado da distância, se mete no meio de um improvisado acampamento dos índios e começa a registrar os detalhes que até então não pudera captar. Os detalhes, iluminados pelas chamas da fogueira, são anotados freneticamente e irão dar sentido aos esboços das cenas do ataque indígena que ele havia feito ao longo do dia.

> De modo que Rugendas no tuvo el menor inconveniente en sumarse a la ronda del fuego, abrir su bloc de buen papel Canson y poner en acción la carbonilla y la sanguina. Ahora sí los tenía cerca, con todos los detalles: las bocazas de labios como salchichones aplastados, los ojos de chino, la nariz como un ocho, las crenchas duras de grasa, los cuellos de toro. Los dibujaba en un abrir y cerrar de ojos. Estaba aceleradísimo (en términos de *procedimiento*) por el efecto de rebote de la morfina. Pasaba de una cara a otra, de una hoja a la siguiente, como un rayo que cae sobre la pradera. (AIRA, 2015, p. 106, grifo nosso)

O insucesso da primeira tentativa de registrar o "malón" incentiva o pintor viajante a se deslocar para mais próximo, a colocar em risco a própria vida para entrar em contato com o ambiente do Outro. A situação que permite o novo desempenho do pintor faz surgir a discussão sobre a possibilidade de rendimento da "mirada" do artista em função da distância que o separa do objeto.

Somente ao deslocar-se para além do limite fronteiriço que o separava de sujeitos antes observados à distância e que agora o entre-lugar lhe permite tocar, é que pode ver o Outro de um modo mais complexo, em seus nuances e detalhes.

Esboço de J. M. Rugendas, detalhamento propiciado pela aproximação

O que Aira discute ao narrar essa história, o que vai nas dobras do relato desse episódio são os procedimentos de representação e a ordem de problemas derivados da excessiva distância ou da excessiva proximidade. Demasiadamente longe dos acontecimentos e de seus protagonistas, Rugendas não conseguia capar os detalhes. Perto demais dessa realidade da qual faziam parte, os índios tampouco conseguiam ver nenhum dos detalhes que registraria Rugendas na cena da fogueira. Era impossível para eles atentar para algo que sempre estivera ali diante de seus olhos. E, portanto, para esses sujeitos, transformados repentinamente em objetos do olhar de um viajante europeu, "olhos do império", segundo Mary Louise Pratt (1999), não era possível cogitar a existência de um "procedimento de representação fisionômica da natureza" (AIRA, 2006, p. 124), exatamente porque essa natureza os incluía.

O lugar ideal parece ser aquele que reúne ao mesmo tempo distância e aproximação. Segundo o narrador de *Un episodio en la vida del pintor viajero*: "había un equilibrio de cercanías y lejanías al que había que sacarle el máximo provecho" (2015, p. 81).

Mas o lugar ideal é também incômodo porque é um não-lugar.

2º MOVIMENTO

O artista plástico Maxwell Alexandre nasceu na Rocinha e tem seu ateliê na Via Apia, uma das principais ruas da favela, mas entre esses dois momentos ocorre um movimento que se mostra de fundamental importância para que ele pudesse construir um reconhecido acervo de representações das experiências cotidianas de seu território.

Crescendo em uma família de evangélicos da Rocinha, Maxwell ingressa na Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio), onde cursa Design de 2011 a 2017. Nesse período ocorre um considerável afastamento da favela, o que acaba por levá-lo a sentir a necessidade de reconexão com a comunidade num processo que ele chama de "repatriamento":

> Quando terminei a faculdade, estava em crise porque passava muito tempo na alta classe, nas aulas ou em eventos, e tinha me distanciado dos amigos da Rocinha. Voltei a jogar bola com os moleques na quadra e ir a bailes. Aí percebi que não era mais visto como uma pessoa daqui, pelo meu vocabulário, a forma de me vestir. O que me deu uma sensação de não pertencimento, já que também não era parte do mundo da PUC. Isso gerou um desconforto, que depois vi que era necessário para a criação, e decidi preservá-lo (MAXWELL in GOBBI, 2018, p. 1)

Remetendo-nos de volta a Rugendas, Maxwell Anderson é outra possibilidade do procedimento. É algo assim como um sujeito que se eleva em um balão que se afasta do solo mas continua preso a ele por uma corda. Do alto e de longe, consegue ver melhor a realidade na qual estivera inserido, mas só o faz porque tampouco se afastou tanto assim. É importante conquistar uma relativa proximidade, mas também se mostra fundamental desfrutar de uma relativo distanciamento com o qual não conta aquele que está dentro do tema. Profundamente mergulhado na experiência, o sujeito não consegue narrar os processos imediatos. É preciso um afastamento no espaço e/ou no tempo. Essas são as dificuldades do ato de escrever que afetam tanto os de fora como os de dentro.

É justamente o distanciamento relativo dessa realidade da qual estivera tão próximo que permite a Maxwell Anderson falar sobre ela. O afastamento da comunidade foi um dos fatores mais importantes para a construção do seu olhar sobre esse lugar cujos elementos cotidianos passam a ocupar o centro de seu trabalho.

Realidade da Rocinha incorporada à obra do artista plástico Maxwell Alexandre.

O batismo de Maxwel Alexande, 2018.

O romance de Aire é um manual prático dos deslocamentos. A mesma coisa poderíamos entrever na trajetória do artista que teve, de 25 de julho a 12 de setembro de 2018, a sua primeira individual com a exposição "O Batismo de Maxwell Alexandre", na Galeria Gentil Carioca, no Centro do Rio de Janeiro. A obra e a trajetória do artista plástico da Rocinha, assim como o episódio na vida do pintor viajante, servem magnificamente para pensar como funcionam os deslocamentos na literatura brasileira do presente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIRA, César. *Um acontecimento na vida do pintor viajante*. Trad. Paulo Andrade Lemos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

AIRA, César. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Buenos Aires: Random House, 2015.

AIRA, César. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000. (1ª ed.)

AZARA, Michel Mingote Ferreira de. Um acontecimento na vida do pintor-viajante, de César Aira: o procedimento intempestivo. *Cadernos Benjaminianos*, n. 3, Belo Horizonte, jan.-jun. 2011, p.87-97

BOURDIEU, Pierre. *Homo academicus*. Trad. Ariel Dilon. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2014.

CONRAD, Joseph. *No coração das trevas*. Trad. José Roberto O'She. São Paulo: Hedra, 2008.

GEERTZ, Clifford. "Estar lá: A antropologia e o cenário da escrita"; "Estar aqui: de quem é a vida, afinal?". In: _____. *Obras e vidas*: O antropólogo como autor. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005, p. 11-39.

GOBBI, Nelson. O lugar do artista. *O Globo*, Segundo Caderno, 15/07/2018, p. 1-3.

KOHAN, Martín. Ensayo de autobiografía: padre e hijo. In: OLGUÍN, Sergio, org. *Con el corazón en la Boca*. Buenos Aires: Aguilar, 2014, p. 27-35.

MAGIGIORI, Germán. *Egotrip*. Buenos Aires: Edhasa, 2017.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império*: relatos de viagem e transculturação. Trad. Jézio Hernani Bonfim Gutierre. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

SCHWARCZ Lilia Moritz. Da minha janela vejo o mundo passar: Lima Barreto, o centro e os subúrbios. *Estudos Avançados*, ano 31, n. 91, 2017, p. 123-142.

VIVEROS GRANJA, David Jacobo. Un episodio en la pintura viajera. El artista de César Aira. Revista *Grafía*, vol. 12, n. 1, enero-junio 2015, p. 44-57.

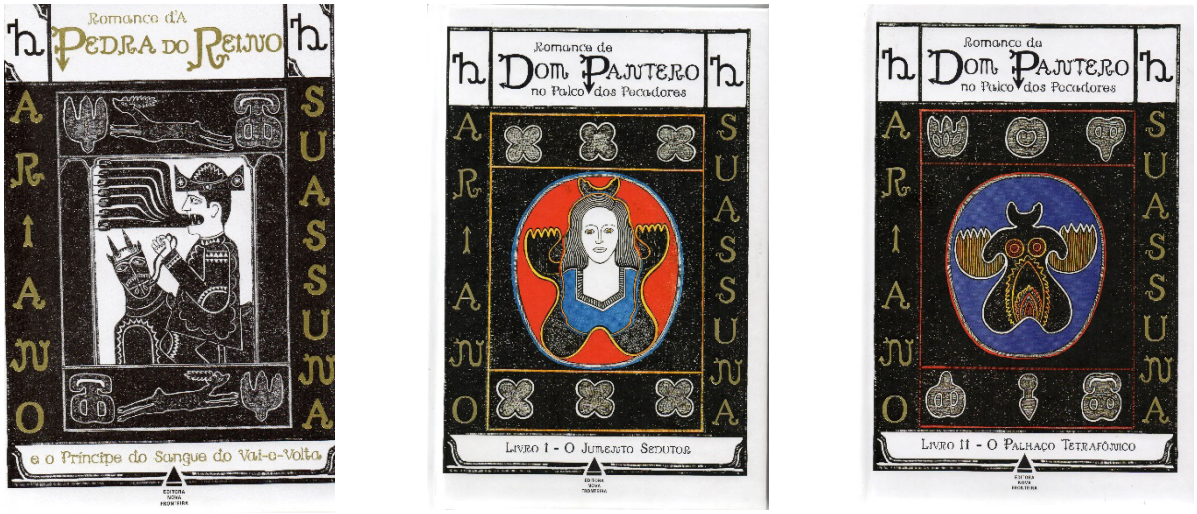
O HEMISFÉRIO CERVANTES EM *DOM PANTERO* DE ARIANO SUASSUNA

5

Célia Navarro Flores
UFS

Ariano Suassuna e o *Quixote*

Neste trabalho, estamos retomando a pesquisa realizada entre 2010 e 2013, na qual estudamos a presença de Cervantes na obra *O Romance d'A pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* de Ariano Suassuna, de1971. Em 2017, publica-se sua obra póstuma o *Romance de Dom Pantero no palco dos pecadores. Autobiografia musical, dançarina, poética, teatral e vídeo-cinematográfica*, a qual está dividida em dois volumes: Livro I: *O jumento sedutor* e Livro II: *O palhaço tetrafônico*. Segundo o autor, seu livro *o Romance d'A Pedra do Reino* é uma introdução ao *Dom Pantero.* Inclusive Suassuna revisitou sua obra (poética, narrativa e teatral) e realizou nela várias alterações. No caso do romance de 1971, nota-se uma mudança completa no peritexto: capa, página de rosto, índice e tipografia. A intenção é de dar uma unidade uniformizando as capas das duas obras: o *Romance da Pedra do Reino* e o *Dom Pantero*.



(A) (B) (C)

Figura 1 (A) Capa do livro *O Romance d'A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna (EdItora Fronteira, 2017).
(B) Capa do Livro 1, *O jumento sedutor*, de Ariano Suassuna (EdItora Fronteira, 2017).
(C) Capa do Livro 2, *O palhaço tetrafônico*, de Ariano Suassuna (EdItora Fronteira, 2017).

Uma vez que já estudamos a presença de Cervantes no *Romance d'A Pedra do Reino*, nosso objetivo agora é investigar essa presença no livro póstumo de Suassuna *Dom Pantero no palco dos pecadores.* Se no primeiro livro Suassuna menciona Cervantes apenas uma vez (p. 223) e há somente uma menção ao *Quixote* (p. 720); no *Dom Pantero no palco dos pecadores* observamos que, além do escritor espanhol e sua obra serem citados inúmeras vezes, temos outras alusões menos explícitas. Uma delas é o fato de que alguns personagens têm o sobrenome "Savedra", corruptela de Saavedra, sobrenome de Cervantes. No prelúdio intitulado

"O protagonista insano", Antero Savedra descreve a árvore genealógica da família do protagonista e nela consta a família Savedra e vários de seus membros serão os narradores de *Dom Pantero no palco dos pecadores*. Lembremos que Cervantes menciona seu sobrenome no *Quixote*, no episódio do Capitão Cativo, no qual mescla sua biografia com a ficção. Quando o referido Capitão descreve a crueldade com que Hasán Bajá tratava seus escravos, comenta que "sólo libró bien con él un soldado español llamado tal de **Saavedra**[1]" (CERVANTES, 1998, p. 463). Além disso, o título da primeira parte "O protagonista insano" nos remete a loucura de Dom Quixote, protagonista insano da obra cervantina.

No *Dom Pantero*, em vários momentos, algum narrador utiliza a palavra "saída", como, por exemplo, quando Dom Porfírio de Albuquerque, após descrever as roupas utilizadas por Dom Pantero nas suas aulas "espetaculosas", afirma: "E foi com essas roupas que ele, conduzindo sua trupe de Músicos, Atores, Bailarinos e Cantores, passou a empreender suas '**saídas**'[2] pelos palcos, estradas e descaminhos do Mundo" (SUASSUNA, 2017, p. 53). Também no *Quixote* se utiliza a palavra "salida" para referir-se às diversas vezes que Dom Quixote deixa sua casa em busca de aventura, por exemplo, no título do capítulo 2: "Que trata de la primera salida que de su tierra hizo el ingenioso don Quijote" (CERVANTES, 1998, p. 45).

Observemos o título do livro "*Dom Pantero no palco dos pecadores*". A utilização do título "Dom" antecedendo o nome do protagonista nos remete ao "Dom" de Dom Quixote, protagonista da obra cervantina. Em nosso modo de ver, o nome "Pantero", vem de Antero, referência a Santo Antero, pois há uma parte introdutória no livro de Suassuna, composta pelos tópicos: "A Ilumiara", "Dom Pantero", "chave das ilustrações", "nota" e "advertência". No primeiro tópico, o narrador começa definindo o que é a Ilumiara: "Castelo, obra, fortaleza ou marco, no qual se contêm as Confissões de Santo Antero" (SUASSUNA, 2017, s/nº). Este santo foi o 19º Papa da Igreja Católica, cujo pontificado durou apenas um mês. Dedicou-se à preservação do acervo documental da Igreja, encarregou-se em ordenar as atas referentes aos mártires e compilou documentos canônicos oficiais[3]. Essas atividades de Santo Antero se relacionam com o propósito do personagem Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, do livro *Romance d'A pedra do Reino*, o qual almeja ser o "escritor do gênio da raça", para tanto, ele deve ser um "diascevasta" e sua obra deve conter todos os livros da literatura universal. Segundo o dicionário Houaiss, diascevasta é um "crítico encarregado de compilar e rever os textos atribuídos a Homero, por extensão, revisor e crítico de obras alheias». O fato de o narrador considerar-se um compilador explica por que as duas obras narrativas de Suassuna são compostas por tantas alusões, intertextualidades, citações e paráfrases de outros escritores, ou seja, por uma forte intertextualidade implícita e explícita.

A intertextualidade com a obra cervantina e a identificação dos personagens Dom Quixote e Sancho com personagens do Dom Pantero e com o próprio Suassuna são totalmente explícitadas no fragmento que escolhemos para procedermos a uma análise comparativa: "Dom Porfírio de Albuquerque" e "Vida do Grande Dom Quixote de La Mancha", páginas 60 a 63 e na análise das gravuras das páginas 63 e 204, como veremos mais adiante.

Pretendemos mostrar que a leitura desses fragmentos propicia a observação de dois elementos que estão no âmago da poética do escritor paraibano: Cervantes e o teatro. Por isso, nosso objetivo é mostrar como o teatro — e mais particularmente o circo-teatro — e a influência de Cervantes fundamentam a obra de Suassuna. Por outro lado, a leitura das imagens nos mostrará como Suassuna e seus personagens, Dom Pante-

1 Grifo nosso.

2 Aspas do autor, grifo nosso.

3 Dados recolhidos no site Página Oriente: http://www.paginaoriente.com.br/santos/antero0301papa.htm acesso em 15/mai/2018.

ro e Quaderna, identificam-se com os personagens cervantinos, dom Quixote e Sancho Pança.

"Dom Porfírio de Albuquerque" e "Vida do Grande Dom Quixote de La Mancha"

A partir da página 57 do livro *Dom Pantero*, o narrador aborda o tema da viagem e aí já encontramos o primeiro ponto em comum entre os dois protagonistas: o de Cervantes e o de Suassuna. Dom Quixote sai de sua casa pelas estradas de La Mancha, montando Rocinante, em busca de aventuras; do mesmo modo Dom Pantero, montado em seu cavalo Graciano, empreende uma viagem. Entretanto a viagem de Dom Pantero é literária, pois trata-se do próprio livro, escrito em forma de cartas, como diz Dom Pantero: "Por causa de tais estirpes tenho o direito de montar Graciano, o cavalo castanho e alado que é timbre de nossa Raça; e, montado nele, empreender minha Viagem, escrevendo-lhes esta Carta [...]" (SUASSUNA, 2017, p. 57). Essa viagem tem início a partir da paráfrase de fragmentos de obras de três poetas, que versaram sobre o tema da estrada ou caminho: Dante Alighieri, Augusto do Anjos e o cordelista Severino Cesário. No *Dom Pantero*, tais escritores são denominados por "Dante Cristiano Martins Saavedra", "Augusto Schabino dos Anjos" e "Severino Cesário Saavedra".

Em trabalho anterior (FLORES, 2013) mencionamos a entrevista que Suassuna concede a Profa. Lênia Márcia Mongelli para a Revista *Signum*, na qual afirma que sua obra é pautada por dois hemisférios: um Dante e outro Cervantes:

> SUASSUNA: O romance que estou escrevendo tem um "hemisfério Dante" e um "hemisfério Cervantes". É um tipo de reflexão que faço. Não o digo pela dimensão, mas pela linhagem. Dante seria o responsável por meu "hemisfério-Rei" e Cervantes, pelo que tenho de "hemisfério-Palhaço", as duas polaridades da alma humana, que lhe dão equilíbrio.
> MONGELLI: Esse "hemisfério-Palhaço, com acentuadas ressonâncias circenses, liga-se à parte cômica de sua produção; e o "hemisfério-Rei"?
> SUASSUNA: À minha poesia, o que considero de mais elevado e nobre. Ela veio de lá. Também no *Romance da pedra do reino*, porque ele é uma tentativa de fusão dos dois hemisférios. Tanto que tem ali um Rei... mas degolado. (MONGELLI, 2004, p. 229)

Essa alusão aos dois hemisférios é retomada no livro *Dom Pantero*, pois na sequência o narrador afirma que Dante é o "patrono principal daquilo que este Romance tem de trágico, de lírico e pessoal" (SUASSUNA, 2017, p. 59).

Dissemos que Cervantes, assim como o teatro, está no cerne da obra suassuniana, o próprio Suassuna afirma que em sua obra há um hemisfério Cervantes. Essa presença marcante do escritor espanhol é explicitada no fragmento que segue. Um dos narradores do livro, Dom Porfírio de Albuquerque, afirma: "Já o Patrono da parte humorística é Cervantes, devidamente coadjuvado por Gregório de Mattos, Antônio José da Silva ("O Judeu"), Machado de Assis e Lima Barreto" (SUASSUNA 2017, p. 60). Os quatro escritores mencionados fazem referências ou se inspiraram no *Quixote* de Cervantes em suas respectivas obras.

Retomando o tema da viagem, Porfírio de Albuquerque não apenas cita o episódio em que Dom Quixote e Sancho encontram a trupe de teatro em uma estrada, episódio conhecido como "a carreta da morte", como também introduz o fragmento seguinte que trata do referido episódio na obra de António José da Silva, mais conhecido pelo epíteto "o Judeu". Por isso, no fragmento que analisaremos a intertextualidade incide não apenas sobre a obra de Cervantes, como também sobre a de António José da Silva[4]. Suassuna constrói seu tex-

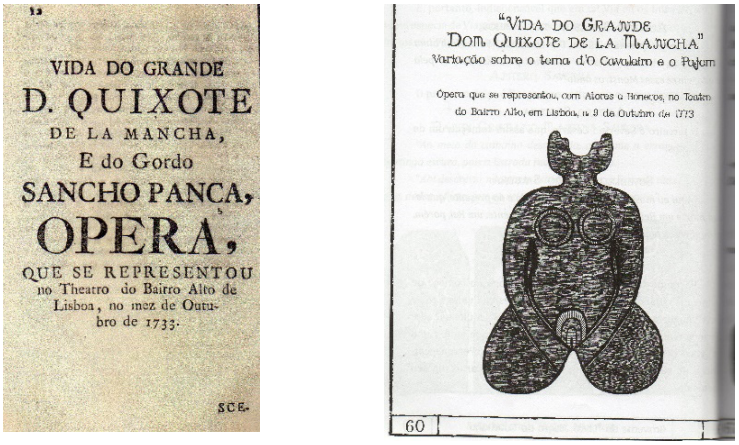
4 O dramaturgo Antônio José da Silva, conhecido como "O judeu", nasceu no Rio de Janeiro em 1705 e faleceu em Lisboa, em 1739. Destacou-se como autor de obras teatrais para marionetes. Por sua ascendência judia foi perseguido, torturado e morto pela Inquisição.

to a partir desses dois autores. Não é aleatória a escolha desse episódio de Cervantes — embora a referência seja a obra de António José da Silva — por parte de Suassuna, primeiro porque se trata de um episódio cômico (hemisfério palhaço) e, depois, porque ele está relacionado ao teatro, o outro elemento que fundamenta a obra suassuniana.

Vejamos como o escritor paraibano se apropria dos textos de Cervantes e d'o Judeu, subvertendo-os e transformando esse material em prol de sua poética.

O narrador Dom Porfírio de Albuquerque diz: "Ora, Cervantes, escrevendo sobre o episódio em que Dom Quixote e Sancho, também numa estrada, encontram uma Trupe circense de Atores ambulantes, assim é parafraseado pel'O Judeu:" (SUASSUNA, 2017, p. 60). Como sabemos, no referido episódio, Dom Quixote e Sancho não encontram uma "trupe circense", mas um grupo de "*recitantes*" (CERVANTES, 1998, p. 714), ou seja, de atores, que representavam um auto sacramental. Tampouco o Judeu relaciona os atores à personagens circenses.

Compararemos os títulos. No livro *Dom Pantero*: "Vida do Grande Dom Quixote de La Mancha. Variação sobre o tema d'O Cavaleiro e o Pajem. Ópera que se representou, com Atores e Bonecos, no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, a 9 de Outubro de 1773". (SUASSUNA, 2017, p. 60). No livro de António José da Silva: "Vida do grande Dom Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança. Ópera que se representou no teatro do Bairro Alto de Lisboa, no mês de outubro de 1733"[5](SILVA, 1787, página de rosto).



(A) (B)

Figura 2 (A) Página de rosto do livro *Vida do grande Dom Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança*, de António José da Silva, 1787. (B) Página 60 do livro *O Palhaço Tetrafônico*, de Ariano Suassuna.

Suassuna retira a expressão "e do gordo Sancho Pança" do título original e inclui um subtítulo: "Variação sobre o tema d'O Cavaleiro e o Pajem". É curiosa e inexplicável a introdução desse subtítulo, considerando-se que não há nenhum pajem nem no fragmento da obra de Cervantes, nem no de Silva, nem no de Suassuna. O escritor paraibano também adiciona a expressão "com Atores e Bonecos", pois a ópera escrita pelo Judeu foi, de fato, representada na Casa de Bonecos do Bairro Alto, em Lisboa. Em nosso modo de ver, Suassuna destaca o fato de tratar-se de teatro de bonecos porque este tipo de espetáculo está na essência de sua obra teatral. Referimo-nos ao teatro popular de marionetes típico do nordeste brasileiro, denominado mamelungo. Para Santos:

5 Para este trabalho consultamos duas edições da obra de Silva: uma digital, de 1787 e a edição de 1975, com introdução, seleção e notas de Liberto Cruz. Nesse segundo livro o subtítulo foi retirado.

> [O] contato com o mamulengo, teatro popular de marionetes no Nordeste, está na origem da pesquisa e da escritura teatral de Ariano Suassuna. As suas primeiras obras foram entremezes construídos a partir do modelo das peças para marionetes e destinados a serem representados no Teatro de Bonecos do Teatro do Estudante de Pernambuco, o TEP. (SANTOS, 2009, p. 241)

Voltando ao texto de *Dom Pantero,* abaixo do nome de Cervantes Schabino de Savedra, temos, entre aspas, o seguinte fragmento narrativo: ""[6]Estando os dois conversando, viram aparecer na Estrada uma Carreta, sobre a qual vinham um Diabo, um Palhaço — um Bufão (ou 'Mateus'), com um pau em cuja ponta havia 3 Bexigas cheias — a Morte, um Anjo, um Rei e outras Figuras".

Os componentes da Carreta da morte são descritos em Cervantes da seguinte maneira:

> El que guiaba las mulas y servía de carretero era un feo demonio. [...] La primera figura que se apareció a los ojos de Don Quijote fue la de la misma Muerte, con rostro humano, junta a ella venía un ángel, con unas grandes y pintadas alas; a un lado estaba un emperador con una corona, al parecer de oro, en la cabeza; a los pies de la Muerte estaba el dios que llaman Cupido, sin venda en los ojos, pero con su arco, carcaj y saetas. Venía también un caballero armado de punta en blanco, excepto que no traía morrión ni celada, sino un sombrero lleno de plumas de diversos colores [...] (CERVANTES, 1998, p. 713)

O Judeu, por sua vez, descreve os personagens na rubrica: "Sairá um carro tirado de uma mula, sobre a qual virá um Diabo; dentro do carro virá a Morte, Cupido, um Anjo, um Imperador e outra figura muito bem vestida" (SILVA, 1975, p. 57).

A carreta descrita por Silva é composta pelos mesmos personagens que a carreta de Cervantes: Diabo (condutor), Morte, Anjo, Cupido, Imperador, um Cavaleiro armado com um chapéu de penacho no lugar do elmo; e em Silva, "outro personagem bem vestido", equivaleria a esse "Cavaleiro" de Cervantes. Suassuna, por sua vez, não menciona o Cupido, diz apenas "outras figuras"; e introduz um novo personagem: o "Palhaço — um Bufão (ou 'Mateus'), com um pau em cuja ponta havia 3 Bexigas cheias". Em Cervantes, quem vinha com as bexigas na mão era um "*bojiganga*" personagem fantasiado de bufão ou de louco. No texto do judeu, trata-se do diabo e em Suassuna é um palhaço.

Apontamos duas referências ao circo: no *Dom Pantero*, Dom Quixote e Sancho encontram uma "trupe circence" e o *bojiganga* é substituído por um palhaço Mateus, personagem típico de algumas festas populares do Nordeste brasileiro, principalmente o Reisado (BRANDÃO, 2007, p. 20).

As referências ao circo e ao teatro popular presentes nesses trechos ocorrem porque o autor paraibano não desvincula o teatro do circo, devido principalmente, a sua experiência vital. Em entrevista concedida à jornalista Marilene Felinto do jornal *Folha de São Paulo*, Suassuna nos fala sobre o circo de sua infância:

> [...] Agora, voltando ao circo e ao teatro, o que acontece é que no circo da minha infância o teatro também era encenado. O próprio circo era uma companhia ambulante de teatro.
> *Folha*- Os chamados circo-teatros?
> Suassuna- Exatamente. [...] (FELINTO, 1991, s/n)

Quando Dom Quixote avista a trupe de teatro na obra de António José da Silva, ele pergunta a Sancho: "não vês que lá vem um castelo movediço, com muita gente dentro?". Essa expressão "castelo movediço" não

6 Aspas minhas e aspas do autor.

consta na obra de Cervantes, mas deve ter sido inspiradora para Suassuna, uma vez que o escritor da Paraíba considera sua obra uma "Ilumiara", palavra definida pelo narrador do livro *Dom Pantero* como: "Castelo, obra, fortaleza ou marco" (SUASSUNA, 2017, s/n). Explicando: o castelo movediço se associa, para o narrador, ao circo e este, por sua vez, define a poética da Ilumiara suassunina, ou seja, de sua obra.

Essa associação do castelo ao circo é explicitada pelo narrador Dom Pantero: "Para nós o Palco sempre foi também um picadeiro de Circo, semelhante ao que víamos em Taperoá; Circos que, quando viajavam pela Estrada, eram "*castelos-movediços*"[7], como o de Sancho e Dom Quixote" [...] (SUASSUNA, 2017, p. 64).
O diálogo seguinte entre Dom Quixote, Sancho e o Diabo é uma paráfrase da obra do Judeu. Entretanto, após o Diabo apresentar-se e explicar quem eram os componentes da carreta, Sancho se sente aliviado. Nesse momento, o narrador Dom Pantero coloca na boca de Dom Quixote palavras que não fazem parte de nenhuma das obras anteriores nem do Judeu, nem de Cervantes. Trata-se do *topos* literário da vida como teatro.

> Dom Quixote
> "[8]Ouve, Sancho: não existe metáfora que melhor nos represente o que somos do que a Comédia. Os comediantes nos colocam à frente um Espelho, onde se veem Damas, Reis, Imperadores, Cavaleiros, Pontífices e outros Personagens, ricos ou pobres, 'do grande teatro do Mundo'. Um faz de Rufião, outro de Pícaro-embusteiro; este de Mercador, aquele de Soldado; este de Camponês astucioso, aquele de ingênuo Enamorado; e, acabado o Espetáculo, despidos dos trajes, todos os comediantes ficam iguais.
> "Pois a mesma coisa, Sancho, acontece na comédia da Vida, onde cada um faz o papel que lhe cabe; mas chegando ao final, a Morte lhes tira as roupas que os diferenciavam, e, na Sepultura, ficam todos iguais".
> [SUASSUNA, 2017, p. 62-63]

No texto, "O teatro, o mundo e eu", Suassuna (2008), afirma que a concepção da vida como circo está na raiz de toda sua obra literária:

> Assim, como se vê, a visão do Circo é fundamental para se entender não só o meu teatro mas toda a poética que se encontra por trás dele, do meu romance, da minha poesia e até da minha vida, como um dia, talvez venha a revelar melhor. (SUASSUNA, 2007, p. 212)

Uma vez que o circo está intimamente relacionado ao teatro em Suassuna, a cosmovisão calderoniana da vida como sonho e da vida como teatro está na base de sua obra, como já mostramos em artigo anterior intitulado "Calderón de La Barca: o sonho e o circo" (FLORES, 2016).

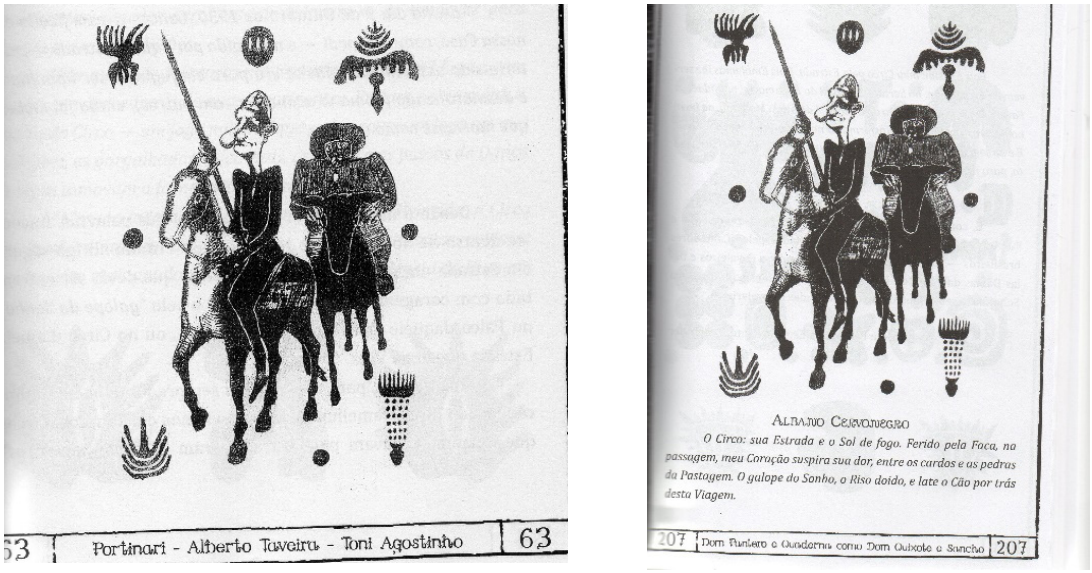
As ilustrações

Como dissemos, Ariano Suassuna insere no *Dom Pantero* algumas ilustrações que nos permitem identificar de maneira definitiva a identificação de seus personagens, Dom Pantero e Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, e do próprio autor com os personagens cervantinos: Dom Quixote e Sancho Pança.

Após a reflexão de Dom Pantero sobre o teatro da vida, Suassuna acrescenta uma gravura, na página 63, a qual também é reproduzida na página 207.

7 Aspas e itálico do autor.

8 Aspas do autor.



(A) (B)

Figura 3 (A) Gravura página 63 do livro *O Palhaço Tetrafônico*, de Ariano Suassuna.
(B) Gravura página 207 do livro *O Palhaço Tetrafônico*, de Ariano Suassuna.

A da página 63 traz abaixo da gravura três nomes: Portinari, Alberto Taveira e Toni D'Agostinho. Trata-se de uma montagem, realizada por Alberto Taveira, de um quadro do pintor paulista Candido Portinari com uma caricatura de Ariano Suassuna feita pelo cartunista Toni D'Agostinho[9]. Na sequência temos o quadro de Portinari[10] e a caricatura de D'Agostinho[11].

Figura 4 Quadro "Dom Quixote e Sancho Pança" de Candido Portinari.
Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1219>.

9 Essa informação nos foi revelada pelo cartunista Toni D'Agostinho. Infelizmente, ele não soube nos dizer quem é Alberto Taveira, tampouco nós conseguimos informação sobre essa pessoa.

10 Fonte: Portal do Projeto Portinari. Disponível em http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1219, acesso em 20/jun/2018.

11 Imagem gentilmente cedida pelo autor Toni D'Agostinho.

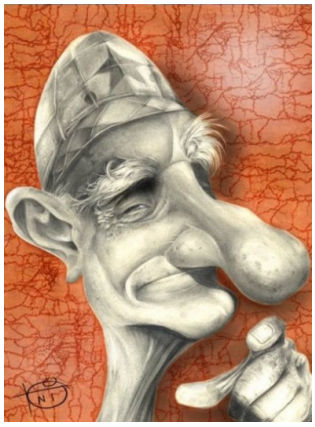


Figura 5 Caricatura de Ariano Suassuna feita por Toni D'Agostinho.
Imagem cedida pelo artista.

Por sua vez, a legenda da ilustração da página 207 é: "Dom Pantero e Quaderna como Dom Quixote e Sancho". É possível observar, por um lado, a identificação de Suassuna com Dom Quixote, uma vez que o rosto do Cavaleiro da Triste Figura é uma caricatura do autor paraibano e; por outro, a identificação definitiva dos personagens suassunianos com os cervantinos.

Mostramos em trabalho anterior (FLORES, 2013), que, no *Romance d'A pedra do Reino*, embora Quaderna seja eminentemente pícaro, tem uma face quixotesca: mora em uma biblioteca, tem um projeto de vida megalomaníaco, é assumidamente louco, quer ser cavaleiro. Entretanto, em depoimento recolhido por Trias Folch (2009), Suassuna vê em Sancho a figura do pícaro:

> Ora, em uma obra barroca, como a meu ver é o *Dom Quixote,* Cervantes faz convergir as duas vertentes: a novela de cavalaria aparece no romance através do *Quixote*, e a vertente da novela picaresca através de Sancho. (SUASSUNA, *Apud* TRIAS FOLCH, 2009, p. 34)

Essa vertente pícara que Suassuna vislumbra em Sancho é o motivo pelo qual em *Dom Pantero*, o pícaro Quaderna assume a personalidade desse personagem cervantino.

Enfim, na confrontação entre o texto cervantino, o fragmento do drama de António José da Silva e os fragmentos "Dom Porfírio de Albuquerque" e "Vida do Grande Dom Quixote de La Mancha", da obra de Suassuna, correspondentes ao episódio da "Carreta da morte", pudemos observar que a presença de Cervantes é marcante em Suassuna. Como afirma o narrador suassuniano, o escritor espanhol representa o lado cômico, o hemisfério palhaço em *Dom Pantero*. Tanto Dom Quixote como Dom Pantero empreendem uma viagem montados em seus respectivos cavalos. Sancho por sua vez é a inspiração para a criação de Quaderna, personagem, que embora tenha matizes quixotescos, é um pícaro. Como vimos, Suassuna considera Sancho tão pícaro quanto Quaderna. A identificação definitiva entre Dom Pantero e Quaderna, e Dom Quixote e Sancho está representada na gravura, montagem que Alberto Taveira faz de um quadro de Portinari com uma caricatura de Suassuna realizada por Toni D'Agostinho.

Vimos que, assim como Cervantes, o teatro está na essência da poética de Suassuna. Ao mencionar a cosmovisão calderoniana do mundo como teatro e ao aludir ao teatro popular dos bonecos, o mamulengo, e à figura do palhaço Mateus, Suassuna mescla o erudito com o popular. Além disso, o palhaço também é uma referência a Cervantes, uma vez que, para o escritor paraibano, Cervantes representa seu hemisfério palhaço.

Referências bibliográficas

BRANDÃO, Théo. *O reisado alagoano*. Maceió: Editora da UFAL, 2007.

CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Barcelona, 1998.

FELINTO, Marilene. Ariano Suassuna. Suplemento literário, *Folha de São Paulo*, 26/out./1991. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/leituras_16jun00.htm. Acesso em 02/dez./2011.

FLORES, C. N. Calderón de La Barca e Ariano Suassuna: o sonho e o circo. In FREITAS, L. M. A. et alli. *Anais do VIII Congresso Brasileiro de Hispanistas. Estudos de Literatura e Cultura***.** Rio de Janeiro: ABH, 2016. Disponível em https://drive.google.com/file/d/0B_fPPa-m93xDcE5nYTNYQ3pWZzg/view.

FLORES, C. N. Quijotismo y picaresca en el *Romance d'A Pedra do Reino* de Ariano Suassuna. In FLORES, C. N.; ARAUJO, M. L. & BOXUS, D. (orgs.). *Déplacements culturels*: migrations et identités / Desplazamientos culturales: migraciones e identidades. Bruxelas, Bern, Frankfurt, New York, Oxford, Viena, 2013.

MONGELLI, L. M. "Ariano Suassuna entrevistado por Lênia Márcia Mongelli", *Signum,* São Paulo, nº6, pp 211-239, 2004).

SANTOS, I. M. F dos. *Em demanda da poética popular***.** Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas : Editora da Unicamp, 2009.

SILVA, António José da. *Vida de D. Quixote, Esopaida e Guerras do Alecrim*. Seleção, introdução e notas de Liberto Cruz. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1975.

SILVA, António José da. Vida do grande Dom Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança. Ópera que se representou no teatro do Bairro Alto de Lisboa, no mês de outubro de 1733. In *Theatro comico portuguez ou Colecção das operas portuguezas, que se representaram na Casa do Teatro Público do Bairro Alto de Lisboa, oferecidas a' muito nobre senhora Pecunia Argentina.* 4ª impressão. Lisboa: Offic. de Simão Thaddeo Ferreira, 1787. Versão digital.

SUASSUNA, A. *Introdução à Estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

SUASSUNA, A. *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta.* 16ªED. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SUASSUNA, A. *Romance de Dom Pantero no palco dos pecadores.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SUASSUNA, Ariano. O teatro, o circo e eu. In: *Almanaque armorial.* Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

TRIAS FOLCH, Luisa. A herança ibérica no *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna. *Artifara*, 9 (2009) Addenda, pp. 27-39. Disponível em <http://www.cervantesvirtual.com/obra/a-heranca-iberica-no-auto-da-compadecida-de-ariano-suassuna-923986/>. Acesso em 20/jun/2018.

INSULARISMO COSMOPOLITA EM *LOS PAÍSES INVISIBLES*, DE EDUARDO LALO

6

Chayenne Orru Mubarack
USP

Este trabalho apresentará uma leitura da poética do pensar presente na primeira parte do livro *Los países invisibles*, de Eduardo Lalo. Proponho que esta poética se baseia em um "insularismo cosmopolita", que busca reminiscências da invisibilidade portorriquenha ao redor do mundo e, dessa forma, se constitui como chave de leitura dessa parte do livro.

Los países invisibles é um livro de ensaios que se divide em três partes. Na primeira, nomeada "El viaje", Lalo se aproxima do gênero diário de viagens e nos conta um pouco de uma viagem que fez para a Europa em 2005 como tutor de um grupo de estudantes portorriquenhos. Na ocasião, esteve em Londres, Veneza, Madri e Valença. Cada cidade produziu um relato particular que começa com um cabeçalho indicando local e data de escritura.

Em Londres, o autor nos conta sobre sua visita ao cemitério Highgate. Em Veneza, no meio de sua narração sobre os passeios que fez na cidade, desenvolve o conceito de hipervisibilidade. Em Madri, onde vivera alguns anos antes da presente viagem, descobrimos semelhanças e diferenças possíveis entre San Juan e a capital da Espanha. Por fim, quando chega em Valença, a identificação com sua ilha caribenha é completa. As viagens estão conectadas através do tema da visibilidade.

Em sua visita ao cemitério londrino, o autor se depara com turistas cujo único interesse era ver o túmulo de Karl Marx. Eles haviam viajado com uma imagem fixa e definida desse ponto turístico, provavelmente gerada por pesquisas anteriores realizadas na internet ou por guias turísticos, e buscavam unicamente encontrar um correspondente na realidade de uma imagem virtual formulada. Portanto, quando chegavam ao túmulo que procuravam, tiravam muitas fotos e iam embora.

No segundo destino, Veneza, o tema da visibilidade alcança o limite. Lalo descreve a cidade como um espaço feito para turistas e que, consequentemente, tornou-se cópia de sua cópia. Quando alguém viaja para Veneza, possui previamente fixado o que busca: as máscaras, o carnaval, os canais. O fenômeno do túmulo de Marx se expande por toda a cidade. Por isso, Veneza se reconstruiu em função do que os turistas esperam dela. O autor nomeia este fenómeno de "hipervisibilidade" e escreve que "Venecia se ha convertido en tautología, en una monumental construcción que certifica, más allá de toda duda, que las imágenes de la ciudad que se han esparcido por el mundo no son virtuales, sino que poseen la autenticidad del original convertido en copia de su copia" (LALO, 2016, p.17). Segundo o autor, a hipervisibilidade e a invisibilidade são um par, pois tanto o excesso quanto a falta de olhares e de discursos gerados sobre uma cidade são capazes de gerar a condição de invisível.

A condição de visibilidade é construtora de curiosidade e determinante de prestígio dos espaços, sendo, também, uma política de circulação de textos. No caso de Veneza, os nativos desta cidade não conseguem viver sua nacionalidade porque vivem uma cópia das imagens virtuais – textos – desenvolvidas por outros. As imagens geradas quando alguém pensa ou vai para Veneza são as turísticas, mas nada se sabe sobre os habitantes de tal cidade, que padecem na condição de invisíveis. Os venezianos seriam, em última instância, tão

invisíveis quanto os portorriquenhos, ainda que Veneza seja uma potência turística.

Ainda em Veneza, Eduardo Lalo compartilha com seus leitores algumas reflexões sobre o terrorismo. Enquanto estava na Europa, ocorreram alguns ataques terroristas em Londres, cidade que ocupava um lugar privilegiado nos meios de comunicação por conta de uma reunião dos líderes do G8 naqueles dias. O escritor relaciona o terrorismo com a busca por visibilidade. Para ele, o terrorista procura um meio de tornar-se visível em um mundo ocidental que o invisibilizou. Segundo o autor "lo que se busca es la mediatización de la víctima" (LALO, 2016, p. 22). Para comentar esta afirmação, é necessário revisitar a história do Partido Nacionalista de Porto Rico e, posteriormente, mobilizar a reflexão do ensaísta René Marqués sobre o tema.

Em 1898, ao perder a guerra de independência de Cuba para os Estados Unidos, a Espanha cedeu Porto Rico, Filipinas e a ilha de Guam aos estadunidenses como indenização. Em relação à soberania, a ilha continuou com o status oficial de colônia até 1952, quando lhe foi atribuído o status de Estado Livre Associado (ELA).

Em Porto Rico existem três opções de status, as quais são constantemente votadas em referendos sem valor oficial para o governo norte-americano, apenas como plebiscitos para consultar a opinião populacional. A primeira é uma posição política a favor do anexionismo, ou seja, tornar a ilha o quinquagésimo primeiro estado da União norte-americana. A isso chamam *estatidad*. Outra posição é a favor da independência, para que Porto Rico se torne um país autônomo. Por fim, existe a possibilidade do Estado Livre Associado (ELA), em vigor até hoje. Esse status foi inaugurado em 25 de julho de 1952 e, segundo Kátia Baggio:

> "A Constituição que criou o "Estado Livre Associado de Porto Rico" ocupou-se basicamente dos assuntos relacionados ao governo local, deixando para a Lei de Relações Federais a regulamentação das relações entre Porto Rico e os Estados Unidos. O ELA não rompeu, portanto, com a situação colonial, apesar das declarações finais da Assembleia Constituinte de Porto Rico [...]" (BAGGIO, 1998, p.41)

Apesar da mudança de colonizador ao longo da história, Porto Rico não conseguiu sua independência efetiva. Incialmente, foi colônia da Espanha, tornando-se colônia dos Estados Unidos e mantendo, até hoje, um status que impede tornar-se um Estado Nacional soberano.

No que diz respeito às movimentações políticas de dentro da ilha frente às mudanças de colonizador, nos interessa comentar a atuação do Partido Nacionalista. Criado em 1922, o partido teve, até 1930, caráter de associação de intelectuais e profissionais liberais preocupados com a preservação da cultura portorriquenha (e sua raiz hispânica) contra a "amerizanização" estadunidense (BAGGIO, 1998, p.27). Em 11 de maio de 1930, Pedro Albizu Campos foi eleito presidente do partido e, a partir de então, este adotou uma posição anti-imperialista tanto no discurso quanto na prática. Em 1932, o partido participou pela última vez do processo eleitoral de Porto Rico. Após a derrota, não concorreu mais às eleições argumentando que eram fraudulentas.

A declaração de invalidação dos plebiscitos ordenados pelo Congresso dos Estados Unidos acompanhou a opção pela ação armada. Esta consistiu na criação de um "Exército Libertador" e na obrigatoriedade do serviço militar para todos os membros do partido. A militarização foi seguida de diversos atentados realizados pelo grupo, cujo objetivo principal era chamar a atenção da opinião pública internacional – "la mediatización de la víctima", nas palavras de Eduardo Lalo – para a situação colonial de Porto Rico (BAGGIO, 1998, p.36). Um dos atentados mais famosos dessa série foi o assalto ao Congresso dos Estados Unidos em 1 de março de 1954, quando nacionalistas abriram fogo contra membros do congresso a partir da galeria de visitantes. A ação foi repreendida e alguns participantes foram presos. A meta era protestar contra o Estado Livre Associado e a falsa declaração dos Estados Unidos de que Porto Rico deixara de ser colônia pois, como vimos anteriormente, o status de ELA não

afetou diretamente na autonomia da ilha.

Apesar do fracasso do Partido Nacionalista nas eleições e nos atentados, sua existência obrigou os demais partidos a se posicionarem frente ao status de ELA e à situação colonial da ilha. Não apenas os partidos, mas os ensaístas também o fizeram. O portorriquenho René Marqués o faz no ensaio "El puertorriqueño dócil (Literatura y realidad psicológica)", publicado em 1960.

O texto de Marqués começa a afirmação de que os portorriquenhos são dóceis. Em seguida, o ensaísta nos apresenta a definição de docilidade que adotará ao longo do texto: "[...] es carecer de fuerza y aun voluntad para oponer resistencia a lo que los demás exigen, insinúan o mandan: cierta propensión a obedecer, a seguir el ejemplo, la opinión, el consejo de los otros [...]" (1996, pp.149-150). O objetivo do texto é comprovar a existência dessa característica na população portorriquenha daquele momento.

Ao comentar a guerra da Coreia e o desempenho dos soldados portorriquenhos que integraram o exército estadunidense no combate, o ensaísta enfatiza o elevado número de soldados mortos provenientes da ilha. Algo semelhante se dá, segundo o texto, na literatura. Para René "un examen superficial o frívolo de la literatura actual en Puerto Rico haría pensar al lector no avisado que se trata de la expresión de un pueblo agresivo. Ello, por la cantidad de violencia física en nuestra literatura" (1996, p.151). Portanto, haveria um paradoxo, dado que aos portorriquenhos sempre lhes foi atribuída a característica de dóceis. A explicação disso é uma das teses sustentada pelo autor:

> "Los actos violentos de los personajes literarios – y abundan éstos en todos los géneros en prosa – no son, en último análisis, producto de una doctrina revolucionaria, de una tradición heroica, de una rebeldía consciente y luminosa o de una agresividad normal y saludable, sino más bien de la desesperación de seres débiles y dóciles acorralados en el último reducto de la dignidad humana" (MARQUÉS, 1996, p.156)

Conclui-se, então, que a violência dos portorriquenhos nos personagens e na guerra da Coreia não decorre do desejo de matar o outro, mas de morrer, de matar a si mesmo. O que existe dentro dos portorriquenhos é definido como um impulso auto destrutor, como uma "tendência suicida". Justamente por serem dóceis e não se rebelarem contra o status colonial da ilha, as pessoas desistem de lutar e decidem acabar com as próprias vidas. Para Marqués, o fracasso dos atentados nacionalistas denota o caráter autodestrutivo do cidadão portorriquenho. Como os atentados sempre falhavam e possuíam uma considerável quantidade de militantes nacionalistas mortos, René defende que o objetivo real não era matar nem vencer, mas morrer. Os militatntes almejavam, portanto, o suicídio, reiterando a docilidade do povo. Em outras palavras, os militantes desistiam de lutar e, por isso, decidiam morrer.

Não existiria, para este autor, um contraponto entre os anexionistas e os nacionalistas: ambos são igualmente suicidas. Enquanto estes buscavam uma morte física, aqueles desejavam uma morte moral e espiritual ao atacar sua essência portorriquenha. René Marqués escreve que

> "Tan suicida es el gesto del nacionalista que, para provocar su muerte física ataca la Casa Blair, como del anexionista que, para provocar su muerte moral y espiritual, ataca con intención destructora, su propia esencia puertorriqueña. Ideológicamente aparecen ambos como antípodas, pero psicológicamente son almas puertorriqueñas gemelas" (MARQUÉS, 1996, p. 165)

O impulso autodestrutivo une posições políticas que pareceriam opostas. Entretanto, há uma diferença: o nacionalista consegue a morte física, ao passo que o anexionista é um eterno condenado à autodestruição, sem

conseguir alcançar seu objetivo nunca.

Toda essa discussão histórica e ensaística é o plano de comparação de Eduardo Lalo ao comentar os ataques de Londres. Para Lalo, o objetivo real do terrorismo é alcançar a visibilidade do Ocidente. Quando menciona os atentados terroristas ocorridos na Europa durante sua viagem, o contraponto é o caso portorriquenho. A partir daí provem uma reflexão sobre a invisibilidade, a qual se torna verídica quando um país sofre uma intervenção "por el discurso del Otro y Éste habló y habla por ellos" (LALO, 2016, p.26). Os sujeitos não optam pela invisibilidade, mas sofrem esta condição imposta pelos que escrevem a história dos invisíveis, eliminando a possibilidade de que estes o façam por si próprios. O que, para René, é uma característica inerente ao portorriquenho, a docilidade, para Lalo é consequência das imposições discursivas dos grupos hegemônicos. Ambos coincidem no que concerne ao impulso suicida e ao desejo de morrer enquanto estratégia para chamar a atenção. Entretanto, para Marqués, este é consequência da docilidade, enquanto para Lalo, é uma estratégia de resistência.

Pouco a pouco, Lalo mistura as experiências vividas no continente Europeu com os debates sobre a invisibilidade de sua ilha através de sua perspectiva singular. Seguindo sua viagem, o próximo destino é Madri. Na capital da Espanha, Lalo relata como é a sensação de ter acesso a tudo. Lá, nas lojas e supermercados, era possível ter acesso a tudo que é visível, porque há uma parte da população que consome estes produtos. Esse é um dos benefícios da condição de visibilidade e o turista que vem de um país invisível sabe que é necessário aproveitar esta oferta. O que lhe resta depois dessa experiência é "el dolor sanjuanero, la sensación de fatalidad, de injusticia, de pérdida por *toda la vida*". Contudo, a sensação de fatalidade por haver nascido em uma ilha como Porto Rico muda quando o escritor pontua uma diferença entre a viagem narrada em *Los países invisibles* e uma viagem que fez à Europa anteriormente.

Em sua primeira viagem à Europa, o regresso a San Juan significou uma profunda depressão, acompanhada de questionamentos como "¿Por qué estoy aqui? ¿Por qué soy obligado a vivir esa condición de invisibilidad?". Por outro lado, depois da segunda viagem, o regresso produz uma sensação distinta. Lalo escreve:

> "Creo tener un sólo mérito: el de haber abrazado al infierno [...] que ya aquí no es un país, sino una categoría y haber sobrevivido. Para el que estuvo tan cerca de su propia aniquilación (y cuántos han estado en ese país tan cerca del fin absoluto) ésta es una señal de fuerza [...]. He vuelto diferente, con un poder que no tuve antes: el de haber sobrevivido a una mirada que no me ve" (LALO, 2016, pp. 59-60)

Além de enfatizar novamente a questão da sobrevivência e da aniquilação ou fim absoluto, que dialoga com os pontos levantados por Marqués, esse trecho permite afirmar o que já havíamos proposto anteriormente: o contraponto da viagem de Lalo é San Juan. Ao falar de suas experiências, do que observa e do que acontece, Lalo dialoga diretamente com sua realidade portorriquenha, ainda que, em alguns momentos, não explicite a comparação. Em Londres e Veneza, isso não é evidenciado no texto, porém demonstramos anteriormente como a comparação é elaborada. Já em Madri e Valença, a contraposição é evidenciada e o autor fala cada vez mais de sua ilha de origem. A narração da viagem através de uma perspectiva portorriquenha sai do segundo plano e é desenvolvida explicitamente. O último fragmento que citamos nos mostra que a primeira parte do livro deve ser lida com a consciência de que o que se lê é o relato de um portorriquenho que sobreviveu a um olhar que o invisibiliza.

O ápice das reflexões sobre a invisibilidade ocorre em Valença. Assim como em Porto Rico, os escritores valencianos não se identificam com o espaço nacional e, por isso, entram em um vazio de representação, dado que

> "[...] la confusa balcanización literaria de la península ibérica parece no tener fronteras, pero a la vez sí las tiene, dependendo de dónde se escriba y en qué idioma se haga. Este reino de lo *sui generis*, de la voz aberrante, produce evidentes reminiscencias puertorriqueñas y constituye otra forma más en que se disputa por la visibilidad y se impone a otros la invisibilidad" (LALO, 2016, p. 41)

O escritor afirma que, ao longo de sua viagem, pôde se conectar com outras realidades excêntricas e, a partir delas, refletir sobre as possibilidades que sua própria posição oferece. A mais importante delas é desenvolver um olhar, uma perspectiva portorriquenha:

> "[...] las posiciones que tantos europeos, estadunidenses e incluso ciertos latinoamericanos asumen ante mí y los que vienen de países invisibles me sirven para construir el material filosófico y literario de mis libros [...]. Se debe crear desde lo que se tiene, desde lo que se es, desde el lugar en el que se le pone a uno [...] negar la mirada del otro; efectuar no una *re-* sino una *contra*conquista" (LALO, 2016, p.52)

A condição que fomenta e possibilita a escrita de Eduardo Lalo gera um paradoxo. Por um lado, há um discurso que provém de um sistema de símbolos e representações e que invisibiliza os portorriquenhos. De acordo com o que discorremos até agora, a invisibilidade se dá através da imposição desses símbolos e representações por meio do discurso hegemônico, sem que os sujeitos possam produzi-los sobre si próprios. Essa condição não é uma opção dos que a sofrem, mas possui caráter prescritivo por parte dos agentes produtores. Há, por exemplo, um episódio em que Lalo vai ao lançamento de um livro e, após o evento, conversa com o escritor. Tudo parece bem até mencionar que é portorriquenho. A partir desse momento, sente que seu interlocutor já não o escuta nem o vê. Ele deixa de ser um sujeito para tornar-se um sujeito portorriquenho e isso, de acordo com os discursos hegemônicos impostos, não significa nada.

Por outro lado, essa condição de invisibilidade e a perspectiva portorriquenha são propiciadoras de sua escrita. O contraponto com sua realidade é o que fomenta toda a primeira parte de *Los países invisibles*. Os episódios narrados servem para que o autor possa desenvolver sua ideia de invisibilidade e, também, a aplicação deste conceito ao caso de Porto Rico. Se pensarmos na escolha temática do terrorismo para o desenvolvimento do tópico, podemos construir um paralelo com a história da ilha, conforme demonstramos. Relatos que poderiam haver sido selecionados ao acaso explicitam, na verdade, a construção de um ponto de vista.

Se a invisibilidade é uma condição que resulta da ausência da produção de símbolos, representações, textos e discursos sobre os invisíveis, como Lalo consegue transformá-la em força motriz da escrita da primeira parte de seu livro? Para entender como se dá essa operação, mobilizamos um trecho de *La isla que se repite*, de Antonio Benítez Rojo, no qual o ensaísta cubano reflete acerca das consequências da condição insular caribenha:

> "Los antillanos, por ejemplo, suelen deambular por todo el mundo en busca de centros de su "caribeñidad", constituyendo uno de los flujos migratorios más notables de nuestro siglo. La insularidad de los antillanos no nos impele al aislamiento, sino al contrario, al viaje, a la exploración, a búsqueda de rutas fluviales y marítimas" (ROJO, p. xxxii)

Logo, a viagem de Lalo produziu o que ele mesmo chamou de "reminiscencias puertorriqueñas", que lhe possibilitaram encontrar, na Europa, problemas de visibilidade semelhantes aos que vive em Porto Rico. A projeção do escritor caribenho para fora – Europa – não é realizada com o intuito de afastar-se de sua ilha, mas de encontrar em outro continente as mencionadas reminiscências, sua "caribeñidad". Se a invisibilidade

lhe dá matéria – conteúdo – para a construção de seus textos, a viagem é o molde, é *como* essa matéria será escrita e relatada para os leitores, a partir de uma perspectiva insular.

Tratar da condição insular ao estudar Porto Rico remete ao livro *Insularismo. Ensayos de interpretación puertorriqueña* de Antonio Pedreira. No livro, o autor forja seu conceito de identidade e de identidade portorriquenha. O autor concebe a cultura e a identidade como "[...] peculiar reacción ante las cosas – maneras de entender y de crear – que diferencia en grupos nacionales a la humanidad [...]" (PEDREIRA, 2001, p.40). A construção da cultura em Porto Rico – e consequentemente da identidade, pois ambos coincidem em Pedreira – não teria sido finalizada em decorrência da transição de um conquistador, a Espanha, para outro, os Estados Unidos. O resultado desse processo é a flutuação histórica da cultura portorriquenha entre o gesto hispânico e o anglo-saxão, e a isso o autor denominou "insularismo".

A imagem de flutuação da ilha de Porto Rico proposta por Pedreira é reiterada em *Los países invisibles.* Igualmente em Lalo, é como se a ilha estivesse flutuando pela Europa através da perspectiva portorriquenha sob a qual o autor concebe o texto, e essa navegação busca reminiscências nas experiências vividas. A flutuação, a viagem de Porto Rico feita pela Europa através de Eduardo Lalo, permite-lhe definir a condição de invisibilidade, algo que antes lhe parecia exclusivo, mas que tal viagem demonstrou ser repetida ao redor do mundo. Nomeio esta viagem via flutuação de "insularismo cosmopolita", como uma ilha que boia pelo mundo através da perspectiva de Lalo.

O ato de ensaiar propõe um julgamento do real e, por isso, o texto ensaístico estabelece uma forte relação com o mundo. De acordo com Liliana Weinberg em *La situación del ensayo*, esse gênero costuma apresentar uma situação disparadora e, a partir daí, desenvolver julgamentos sobre um tema. A viagem de Eduardo Lalo à Europa lhe proporcionou esses disparadores e, desde o que observou sob a perspectiva portorriquenha e seu "insularismo cosmopolita", conseguiu se debruçar teoricamente sobre a visibilidade e suas variantes (a hipervisibilidade e a invisibilidade). A primeira parte do ensaio possui, portanto, uma *poética do pensar* fundamentada em tal insularismo. Em outras palavras, este insularismo cosmopolita é a forma que o ensaísta adota para ordenar suas leituras sobre o mundo e utilizá-las na construção de seus próprios julgamentos.

Referências

BÁGGIO, Kátia G. *A questão nacional em Porto Rico: o Partido Nacionalista (1922-1954)*. São Paulo: FAPESP/ Annablume, 1998.

LALO, Eduardo. *Los países invisibles.* Madrid: Fórcola Ediciones, 2016.

MARQUÉS, René. *Ensayos (1953 – 1966).* Barcelona: Editorial Antillana, 1966.

PEDREIRA, Antonio. *Insularismo. Ensayos de interpretación puertorriqueña*. San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2001.

ROJO, Antonio B. *La isla que se repite.* Hanover: Ediciones del Norte.

WEINBERG, Liliana. *Situación del ensayo*. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

ÁNGELES PROFANOS EN LA LITERATURA DE RAFAEL PÉREZ ESTRADA

7

Clara Pajares Gil
UFRJ

Es casi un acontecimiento milagroso que en un régimen tan oscuro, conservador y aniquilador de todo atisbo de imaginación y fantasía como fue la dictadura de Franco en España, pudiera surgir un poeta con alas verbales y valores artísticos tan singulares como Rafael Pérez Estrada.

Nacido en 1934, el poeta andaluz Rafael Pérez Estrada emerge como una rareza en el panorama literario hispánico del último tercio del siglo XX. Su literatura se nutre de una cosmovisión muy personal y característica, más aún si tenemos en cuenta el contexto franquista en el que aflora, en la que destaca, del mismo modo que ocurre con Federico García Lorca, la plasticidad y el uso repetido de determinados símbolos, como ángeles, espejos, sombras, pájaros, caballos, etc. Y en ese sentido, otro nexo destacable entre estos dos poetas fue la relación que ambos tuvieron con el dibujo.

Si su producción escrita se extiende desde 1968 hasta el final de su vida en el año 2000, este trabajo se centra principalmente en textos del período en el que la invención poética fue más intensa (de 1985 a 1992), especialmente de los seis poemarios comprendidos en el conjunto *Libro de los Reyes (y obra poética 1985-1989)*, obra de la cual están extraídos los ejemplos aquí presentados.

La importancia de *Libro de los Reyes* reside en que recoge lo esencial de una época clave en la creación y en su carácter refundacional (el primer poemario está considerado un renacer literario por el autor y con el tiempo renegará de toda la literatura anterior a este título). A ello se suma que dos de sus poemarios, *Conspiraciones y conjuras* y *Bestiario de Livermoore*, llegaron a ser finalistas del Premio Nacional de Literatura en 1987 y 89.

El extraordinario universo simbólico que caracteriza la obra de Pérez Estrada está habitado por una variedad de seres y elementos a los que se recurre con una delicada fascinación que se acerca elegantemente a la obsesión. Son imágenes insólitas, de preciosa rareza, que remiten a viejas mitologías, tradiciones exóticas o arcaicas y religiones cubiertas por el polvo de la desmemoria. Figuras que son evocadas y constantemente reinventadas, de modo que van adquiriendo nuevas y asombrosas funciones y relaciones en el orden cósmico de su obra.

Los experimentos de alquimia corporal producidos en el laboratorio literario pereztradiano dan lugar a piezas biológicas tan inverosímiles como estéticamente maravillosas. Así, en el "ángel centauro" (PÉREZ ESTRADA, 1990, p.137) confluyen pájaro, humano y caballo. En otra ocasión imaginamos a la "sirena uniformada de niña gala y pez ángel" (ibíd., p.77) como a una encantadora colegiala con alas y cola de pez.

Lo que Mircea Eliade llamó "pensar simbólico"(ELIADE, 1974, p.191) impregna casi todo el corpus del poeta malagueño, tanto literario como gráfico, pues sus dibujos siempre fueron al compás de su escritura. De ese propósito figurativo parte este estudio: Un periplo a través del que probablemente constituye el icono más característico del cosmos pereztradiano en una buena parte de su obra: los ángeles.

En 1934, los padres de Rafael Pérez Estrada tuvieron que escoger un nombre y, entre múltiples posibilidades, optaron por el que lleva el arcángel del bíblico "Libro de Tobías": Rafael, que significa "dios cura",

derivando del hebreo “rapha” que significa “sanar” y que remite al ángel de la Biblia, cuyo cometido será “curar” a Tobías y a Sara. Y este hecho, que podría parecer banal, nos permite afirmar que la figura del ángel siempre estuvo asociada a la existencia del poeta, más aún en el contexto fuertemente católico en el que se desarrolló su niñez.

El arcángel Rafael es el primero que se encuentra claramente definido en la Biblia como personaje con identidad individual, teniendo características antropomórficas y nombre propio sin muestras de su condición sobrenatural. Tobías y Sara lo confunden con un humano más, sin conocer su verdadera identidad hasta bien entrado el relato. Será la iconografía la que, más tarde, lo representará con alas, su característica empírea esencial.

En la Biblia sólo aparecen nombrados tres arcángeles, Rafael, Miguel y Gabriel. Aunque en algunos pasajes del “Libro de Tobías” y del “Apocalipsis” se mencionan que fueron siete, los datos que se poseen de los cuatro arcángeles restantes han llegado a través de otros textos, como el apócrifo *Libro de Enoc*.

El ángel es poseedor de un lugar privilegiado entre los símbolos representativos de la producción artística pereztradiana. La devoción estética que el poeta manifiesta hacia estos bellos monstruos célicos está presente en todas las etapas en las que podría clasificarse el conjunto de su obra.

La posguerra y el ambiente franquista en el que Rafael creció eran de un catolicismo asfixiante. Pero también es cierto que es esta atmósfera católica, unida a una insaciable curiosidad y al acceso a un sinfín de variadas lecturas, la que pudo brindarle un primer acercamiento al motivo de lo angélico, el cual la imaginación poética, siempre en busca de audaces fisuras por las que fugarse de la represión y la censura, supo muy bien aprovechar con fines marcadamente extrarreligiosos.

Durante toda su vida recordaría el momento de la infancia en el que surge el interés por los ángeles. Lo cuenta en el prólogo a su segundo libro, publicado en 1969, *Obeliscos*. Fue durante una mañana del año 1944 cuando, siendo un niño de diez años, descubre imaginariamente a su propio ángel custodio y alter ego, *Friguel*. Desde la publicación de esta segunda obra, la figura del ángel será indisociable, no ya de su persona, sino de su escritura (PÉREZ ESTRADA, 1969).

Friguel es un nombre inventado, pero es claramente visible la asociación fonética, a través de la terminación en el sufijo “-él” con los nombres de los arcángeles Rafael, Miguel o Gabriel. Esta menuda partícula final porta una llamativa historia en su interior, pues constituye una palabra semítica que alude al dios cananeo “El”, un dios-toro, según cuentan Graves y Patai en *Mitos hebreos* (GRAVES; PATAI, 2015). Por lo tanto *Friguel* es también, al igual que los otros nombres de arcángeles, una palabra teófora, ya que incluye dentro de sí misma el nombre de un dios.

Sobre esta predilección por lo angélico escribe unas palabras en el prólogo a la primera edición de *Breviario* en 1988:

> En la índole de mis pasiones personales y públicas están los ángeles, un culto que nació en mí cuando, niño, un amanecer de otoño, en la Málaga vieja, le pregunté a mi madre si podíamos tener un ángel en una jaula. La devoción estética por los ángeles nunca ha decrecido en mí. Su interés es extrarreligioso, y los he preferido siempre con aire de adolescente recién liberado de un museo de la antigüedad clásica. Últimamente la escatología islámica me ha proporcionado nuevos modelos. Incluso dormido he llegado a vislumbrar la belleza felina de un ángel negro con ojos verdes de pantera de Java y cine (PÉREZ ESTRADA, 1988, p. XI-XII).

Además de la incuestionable relación con la tradición cristiana, para la construcción de sus polifacéticas y controvertidas criaturas célicas, mezcla elementos de diversas épocas, espacios y fuentes. Se

establecen vínculos con la antigüedad clásica, con la antigua Mesopotamia, con el acervo islámico o con su propia contemporaneidad.

Pero, ante todo, los ángeles pereztradianos emanan de la ensoñación y la emancipación creadora. Aunque se inscriben por herencia en una tradición, no cesan de desafiarla y transgredirla. Sólo considerados en esta condición ficcional o fantástica se les puede entender. Dice Rafael: "Como nacidos de la imaginación y el deseo, los ángeles no tienen ombligo" (PÉREZ ESTRADA, 1990, p. 45), o "Se estimula el conocimiento del ángel por la imaginación, y sólo en la imaginación inicia el ángel su diálogo" (ibíd., p. 45).

Lejos de una visión simplista o estereotipada, el ángel es mostrado como una figura compleja y en la que confluyen campos simbólicos diversos. Por un lado, como el pájaro, es un ser vivo que pertenece a la esfera de lo aéreo, del ascenso espiritual y lo que Bachelard llamó la "poética de las alas". Pero, al mismo tiempo, es una figura de desdoblamiento, otro *doppelgänger*, un alter ego que representa la otra cara de lo humano, desde una concepción parcelaria de la identidad, de igual modo que el espejo y la sombra, también frecuentes en la obra pereztradiana, son proyecciones del "yo".

Hay por tanto un tratamiento del ángel custodio en el que se manifiesta como un ente de desdoblamiento o parcelación del "yo". Una faceta alada que, en muchas ocasiones, en vez de mostrar el lado perverso, como ocurre con el clásico doble, constituye un perfeccionamiento de lo humano. En estos casos, es común que aparezca envuelto en un aura de belleza y sensualidad homosexual. Y es justamente esa tendencia homoerótica la que incide en esa idea de "un otro igual a mí", un objeto de deseo que es un reflejo refinado de quien lo contempla, un "yo" duplicado. Entonces es posible observar que, en multitud de ocasiones, este ángel-doppelgänger no será necesariamente aquella encarnación del Mal, que representan la mayoría de los dobles que solemos encontrar en la literatura fantástica decimonónica, sino que, por el contrario, también será posible encontrarlo encarnando figuras que representan esplendor y superioridad respecto al humano al que están asociados. Por lo tanto, en esta vertiente de desdoblamiento, puede aparecer tanto idealizado como humanizado e imperfecto o representado como un ente malévolo.

En su vertiente de duplicaciones del "yo", los ángeles se amoldan física o psicológicamente a sus dueños: "El ángel del ciego es tacto" (ibíd., p. 51), "El ángel del sediento tiene palabras de polvo" (ibíd., p. 51), "El ángel del ladrón roba sombras" (ibíd., p. 52), "El ángel del solitario vive en otra casa" (ibíd., p. 52), "Y era una fila silenciosa de ángeles gesticulantes. Y supe que eran los custodios de los sordomudos" (ibíd., p. 154).

También puede ocurrir la lucha con el guardián celeste (batalla que puede interpretarse como desdoblamiento interno): "Mi propio ángel me perseguía ¡Y yo, que lo acababa de apuñalar!" (ibíd., p. 151), "Y al fin dijo el inspector: «Señores, esto ha sido un ajuste de cuentas entre el hombre y su ángel»" (ibíd., p. 156) o "Cuando el solitario, amargo e irremediable, tuvo certeza de la existencia de su ángel de la guarda, disparándole, cometió el primer angelicidio" (ibíd., p. 51).

Pero también aparecen textos en que el ángel deja de ser virtuoso, tiene una cara oscura y puede simbolizar sentimientos negativos: "El ángel de la envidia tiñe en el arco iris sus alas" (ibíd., p. 52), "Se adorna el ángel de la envidia con alas postizas" (ibíd., p. 52). Este ángel nos recuerda al del poema "El ángel envidioso" de Rafael Alberti, poeta al que Pérez Estrada conoció personalmente, como prueba la fotografía de ambos, tomada en 1985.

En este estatus negativo, encontramos ángeles degradados, limitados, supeditados a la mezquindad de ciertas pasiones propias de lo humano, corruptibles, falibles, sometidos a debilidades que chocan frontalmente con la condición sagrada de la naturaleza de estas eminencias divinas, difundida por el imaginario

y devocionario cristiano: "El ángel de la impotencia tiene amputadas las alas" (ibíd., p. 52), "Los ángeles del miedo cabalgan pegasos de plata" (ibíd., p. 52), "Los ángeles del aburrimiento, la desolación y la desgracia son secos y grises" (ibíd., p. 52). Y el vuelo rasante se contrapone al elevado: "Los Ángeles Terribles tienen un vuelo bajo y amenazante" (ibíd., p. 132).

Otros sucumben en el mismo instante que su custodiado (reforzándose la idea de desdoblamiento): "Antes de expirar la víctima, en un rincón su ángel yace traspasado" (ibíd., p. 52).

A menudo, el ángel también representa para el hombre el sueño de la elevación, especialmente para el asceta o espiritual: "Cuando el místico tuvo alas, se fugó con su ángel" (ibíd., p. 138).

La conexión con la antigüedad clásica puede apreciarse explícitamente en los textos. Hay un vínculo con Eros: "Cupido, cuando sea mayor, será ángel" (ibíd., p. 135), con Mercurio: "Hermes, entre los ángeles, presume de sus alas taloneras" (ibíd., p. 138), y con la más difundida y conocida representación de Niké: "En el Louvre, los ángeles complacientes ceden sus alas a la Victoria de Samotracia" (ibíd., p. 47). Incluso se propone la recreación mítica del origen de estos híbridos, hermanados a los Dioscuros e hijos de Zeus metamorfoseado en ave: "De la unión de Leda y el cisne nace un ángel" (ibíd., p. 138).

Por otra parte, en varias ocasiones pueden avistarse ángeles negros e islámicos, como Munkar y Nakir:

> Alkaimel, poeta persa, describe en su Canto del Descendimiento la extraña singularidad de los ángeles Munkar y Nakir. A estos espíritus el Islam les confía el examen de la fe y los actos de los creyentes en el día del Juicio Terrible, y gozan del privilegio de crear nubes y lluvias, paisajes y nostalgias, despedidas y amaneceres en las tumbas de los elegidos. Alkaimel, deslumbrado por la idea de un ángel negro, se atreve a detallar su belleza, y dice que están hechos como el andar de los gatos en las sombras tardías del crepúsculo, y que sus ojos se encienden como si Alá, el Infalible y el Magnánimo, volviera a crear en ellos el fuego verde de las esmeraldas; (...) (ibíd., p. 307).

Estos voladores empíreos, que lucen su hermosa melanina, recuerdan a los de Lorca en el poema "Reyerta", también (como Munkar y Nakir), asociados a la muerte. Aquellos "ángeles negros" "con alas de navajas" y "corazones de aceite", que vuelan "por el aire del poniente".

En relación al asunto del sexo de los ángeles, se ha dicho muchas veces que no tienen, pero Pérez Estrada nos induce a pensar en ángeles con apariencia masculina.

Así, en la secuencia de la calle "Mistral", dentro del *Libro de los Espejos y las Sombras*, encontramos al resplandeciente alípede que irrumpe en la zapatería a última hora:

> Y ya, cuando parece que va a cerrar el negocio, de entre una nube celeste surge la belleza de un muchacho perfecto. Su cuerpo brilla como una estrella al atardecer, y en sus pies descalzos, graciosas, unas alas se mueven (...) (ibíd., p. 164).

Otro ejemplo de masculinidad y belleza celeste es el motorista de la Harley Davidson que hace entrega de un paquete que contiene la cabeza del Bautista (ibíd., p. 273) y que, por su aspecto, es llamado "ángel terrible de los atardeceres". Llama la atención su oficio de mensajero, si tenemos en cuenta que la palabra ángel tiene este mismo significado.

En esa línea, se da una relación peculiar entre ángel y adolescente que pende entre el amor y la identificación, pues les une la tierna edad y la belleza. Casi podría decirse que lo tienen todo en común menos las alas. Dice Pérez Estrada en el prólogo a la primera edición de *Breviario*: "De mis diálogos con estas criaturas

celestiales hallará el lector aquí una amplia muestra. Y aunque traicione esa mitología personal a la que he aludido, debo confesar mi predilección por el ángel áptero" (PÉREZ ESTRADA, 1988).

En otro prólogo, que Pérez Estrada escribe a la *Antología poética (1948-1982)* de Juan Bernier, dirá sobre el poeta del grupo cordobés *Cántico*: "Como Walt Whitman, su hombría era también su amor por los muchachos, la tentación ante el efebo, porque es poseedor de lo que indefectiblemente se nos arrebata. Su amor por el ángel áptero" (PÉREZ ESTRADA, 1996, p. 9).

Al tratar del ángel áptero es inevitable acordarse del postrero verso de "El ángel superviviente", última composición del poemario *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti:

> La última voz de un hombre ensangrentó el viento.
> Todos los ángeles perdieron la vida.
> Menos uno, herido, alicortado. (ALBERTI, 1996, p.110)

La asimilación de ángeles y efebos está en la insinuación de que el reflejo del adolescente es un ángel: "Detrás de los espejos y envueltos en azogue duermen los ángeles de los adolescentes" (PÉREZ ESTRADA, 1990, p. 45). También se considera a los muchachos vírgenes hermanos clónicos de los ángeles: "La lujuria del rey Salmanassar lo enemista con el reino de los ángeles, pues los muchachos vírgenes no son más que espíritus gemelos de aquellos, y el monarca en su infamia los solicita" (ibíd., p. 313). Y la expresión "espíritus gemelos" también remite a la idea del ángel como doble del adolescente.

En una línea similar, la atracción de los celestes por los púberes es expresada en forma de beso: "Liban los ángeles en labios adolescentes" (ibíd., p. 47) .

En la última de las composiciones aunadas en "Mistral" se mencionan a los ángeles de un pasaje del "Génesis" llamado "Destrucción de Sodoma y salvación de Lot" en el que unos ángeles se le aparecen al anochecer a Lot y éste los hospeda. Al poco, llegan los sodomitas, rodeando la casa, y exigen a Lot sacar a los hombres alojados para "conocerlos" (en sentido sexual). Lot, angustiado, ofrece a sus hijas. Finalmente Dios destruye Sodoma, salvando a Lot y a las hijas. Pérez Estrada reinterpreta la imagen de estos jóvenes alados:

> Al amanecer, cuando los cláxones atraviesan en miedo el corazón de la calle Mistral, los ángeles de Lot corren despavoridos ante los escaparates y las porterías que persisten en sus cierres. Estos muchachos oyen tras de sí cabalgar la pasión de antiguas sombras, y en sus labios la saliva hace barro con la sal. Son hermosos y deseados, y ellos lo saben y temen por su belleza, pues ni siquiera se les escapa el poder de sugestión que les asiste. Incluso al correr se ven reflejados en los escaparates, y, confundidos, han de cerrar los ojos, y, agitados, seguir corriendo. Temen la cólera tanto como la tentación, y cuando acaban de pasar, la muchacha que cuida un minúsculo seto de caléndulas y peonías en el piso más alto de la calle Mistral, se abandona a un tímido temblor amoroso, y no sabe que en el corazón de los corredores no hay quietud de estatua para los que aman dulcemente (ibíd., p. 166).

Rafael convierte en protagonistas de los avatares de la narración poética a estos ángeles bíblicos, que, como en la historia original, son perseguidos, en este caso por "la pasión de antiguas sombras". Entonces huyen, pero ahora es de la tentación de sucumbir a sus propias pasiones. El miedo a sí mismos es también patente en el hecho de que no sean capaces de contemplar su reflejo en el escaparate. El amor de estos corredores celestes puede desbocarse incontroladamente y se contrapone a la gélida "quietud de estatua" de los que "aman dulcemente", como la muchacha que cuida flores en el ático. Dos formas de amor se oponen en el

texto, una heterosexual e insípida hasta rozar el tedio y otra homosexual pasional.

Y también en esa misma línea, con cierto toque de humor sacrílego, se nos presenta la historia, contextualizada en la Florencia de Savonarola, del doncel Fabio, condenado a la hoguera por sodomita al entrar, disfrazado de ángel, en los aposentos del bello obispo Don Luis (ibíd., p. 131).

También encontramos una alusión al amor prohibido lorquiano, un amor homosexual, pero doloroso por tener que vivirse en la clandestinidad de un mundo retrógrado que lo abomina: "El ángel del amor oscuro tiene el pubis traspasado por un puñal" (ibíd., p. 52).

Por otra parte, el sexo de las criaturas de lo azul también puede ser comprado, ya que en el transgresor mundo pereztradiano existe la prostitución angelical, siendo generalmente masculina: "Aquel ángel vendía su cuerpo de muchacho" (ibíd., p. 152).

En el segundo texto de la serie de la calle "Mistral" resurge detallado el asunto de la prostitución celeste, pues describe un lupanar empíreo (ibíd., p. 160). Una tienda cuyo producto a venta es el cuerpo de "un grupo de ángeles siempre dispuestos". El vínculo establecido con el centinela celestial se equipara aquí al existente entre parejas o cónyuges. Lo frecuentan aquellos que precisan de una mudanza, pues están hastiados de la relación monógama con su ángel. O los que ya no soportan lo que comienza a parecer un lastre y se encuentran al borde de la ruptura, necesitados de diferente compañía. En otros casos, es simplemente la apetencia de vivir una experiencia que les permita fantasear acaso momentáneamente imaginando cómo sería su vida con otro acompañante. Pero también se encuentran aquellos para los que la adrenalina de la infidelidad inyecta una dosis de emoción en la monotonía gris de sus rutinas cotidianas. Tras estos casos, surge la figura del solitario que, carente de un ángel íntimo, vacila medroso ante la posibilidad de entrar al local. El burdel celeste le infunde desconfianza, pero finalmente, es una esplendorosa criatura alada la que sale a la calle y, llevándolo del brazo, le despeja al instante de toda duda, haciéndole sucumbir a la fascinación ante un sujeto tan extraordinario.

Referencias bibliográficas

AREOPAGITA, P.D. La jerarquía celeste. In: *Obras Completas del Pseudo Dionisio Areopagita*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1990.

AREOPAGITA, P.D. *De caelesti hierarquia*, s. IV. Facsímil. Disponible en: http://interclassica.um.es/seneca/Incunables/areopagita/index.html#/6/. Acceso en: 17 noviembre 2015.

BACHELARD, G. *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

CASTELLANOS, R. *El sagrado Corán*. Traducción de Abboud, Ahmed. Buenos Aires: Editorial Arábigo-Argentina "El Nilo", 1952.

CHEERS, G. et al. *Mitología. Todos los mitos y leyendas del mundo*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2005.

CIRLOT, J. E. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997.

CILLERUELO, J. A. Prólogo. In: PÉREZ ESTRADA, R. *Cosmología esencial*. Edición de José Ángel Cilleruelo, Barcelona: DVD, 2000, pp. 7-19.

CONFERENCIA EPISCOPAL ESPAÑOLA, *Sagrada Biblia*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2010.

D'ORS, E. *Introducción a la vida angélica. Cartas a una soledad*. Buenos Aires: Editoriales Reunidas, 1941.

ELIADE, M. *Imágenes y símbolos.* Madrid: Taurus, 1974.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. Las series de ángeles y arcángeles en la pintura sevillana. In: *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002, pp. 189-196

FREUD, S. *Lo siniestro* en *Obras Completas* (trad. de Luis López-Ballesteros y de Torres), Tomo VII. Madrid: Biblioteca Nueva, 1974, pp. 2483-2505.

GARCÍA LORCA, F. *Romancero Gitano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Madrid: Edaf, 1986.

GARRIDO MORAGA, A. Estudio crítico. In: PÉREZ ESTRADA, R. *Antología 1968- 1988.* Málaga: Ayuntamiento. Colección Ciudad del Paraíso, 1989, pp. IX-CXXVII.

_____. Destrucción de moldes y construcción de estilo. El transgresor Rafael Pérez Estrada. In: Ciclo "Málaga, capital Coín", Coín 10 octubre 2014, Fundación García Agüera. Disponible en: https://www. fundaciongarciaaguera.org/ Acceso en: 17 de noviembre 2015

GONZÁLEZ HERNANDO, I. *Los ángeles*, Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. I, 1, 2009, pp.1-9. Disponible en:https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-13-Angeles.pdf. Acceso en 14 septiembre 2015

GRAVES, R.; PATAI, R. Los mitos hebreos. Madrid: Alianza Editorial, 2015.

GRIMAL, P. *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1990.

INFANTE, J. "Rafael Pérez Estrada, un heterodoxo", en PÉREZ ESTRADA, R. et al., *El levitador y su vértigo*. Madrid: Calambur, 1999, pp. 152-187.

LARA PEINADO, F. *Mitos sumerios y acadios*. Madrid: Editora Nacional, 1984.

MARTÍN LÓPEZ, R. *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*. Tesis Doctoral (Doctorado en Estudios Literarios). Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2006.

MOIX, A. M. El gran transgresor. In: PÉREZ ESTRADA, R. et al., *El levitador y su vértigo*. Madrid: Calambur, 1999, pp. 110-111.

MOLINA FOIX, J. A. (ed.), *Álter ego. Cuentos de dobles (una antología)*. Traducciones de Aurora Nolla y Juan Antonio Molina Foix. Madrid: Siruela, 2007.

_____. Introducción. In: *Álter ego. Cuentos de dobles (una antología)*, Traducciones de Aurora Nolla y Juan Antonio Molina Foix. Madrid: Siruela, 2007, pp. 9-31.

PÉREZ ESTRADA, R. *Obeliscos.* Edición Ángel Caffarena. Málaga: Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1969.

_____. *Edipo aceptado, Los sueños*. Granada: Publicaciones de la Universidad, 1972.

_____. *Testal Enciclica,* Edición Ángel Caffarena. Málaga: Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1972.

_____. *Luciferi Fanum, (Luces, faros y sombras).* Sevilla: Editorial Dado, 1984.

_____. *Acuario*. Málaga: Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1986.

_____. y García Agüera, José Manuel, *Acrobacias*. Coín: G. A. Ediciones, 1988.

_____. *Breviario. Homenaje a Ramón González de la Serna*. Málaga: Editorial Ayuntamiento de Málaga, 1988.

_____. *La ciudad velada*. Málaga: Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga, 1989.

_____. *Antología 1968-1988,* Estudio y edición Antonio M. Garrido Moraga. Málaga: Ayuntamiento de Málaga Colección Ciudad del Paraíso, 1989.

_____. *Libros de los Reyes (y Obra poética 1985-1989)*, Prólogo de Manuel Alvar. Barcelona: Anthropos, 1990.

_____. *La noche nos persigue*. Madrid: Editorial Signos, 1992.

_____. *Los oficios del sueño*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1992.

_____. *La sombra del Obelisco*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1993

_____. *Antología Mínima*. Ponferrada: Colección Cuadernos del Valle del Silencio Ayuntamiento de Ponferrada, 1993.

_____. Prólogo. In: GARCÍA BAENA, P. *Los libros, los poetas, las celebraciones, el olvido*. Madrid: Huerga y Fierro, 1995, pp. 7-14.

_____. Carta a Ángel Luis Vigaray. In: BERNIER, J. *Antología poética*. Madrid: Huerga y Fierro, 1996, pp. 9-17.

_____. et al. *El levitador y su vértigo*. Madrid: Calambur, 1999.

_____. *Cosmología esencial*. Edición de José Ángel Cilleruelo. Barcelona: DVD, 2000.

_____. *Crónica de la lluvia*. Barcelona: Edhasa, 2003.

_____. *Luciferi Fanum (luces, faros y sombras)*. Introducción de Francisco Ruiz Noguera. Málaga: Monosabio, 2006.

_____. *Un plural infinito. Antología poética*. Sevilla: Editorial Vandalia, 2011

RANK, O. *El doble*. Buenos Aires: Orión, 1971.

REVILLA F. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 1990.

RUIZ NOGUERA, F. La obra de Pérez Estrada entre el Libro de Horas y La sombra del Obelisco. In: Rafael Pérez Estrada et al., *El levitador y su vértigo*. Madrid: Calambur, 1999, pp. 118-203.

_____. Introducción. In: PÉREZ ESTRADA, R. *Luciferi Fanum (luces, faros y sombras)*. Málaga: Monosabio, 2006, pp. 7-20.

TEDDE DE LORCA, P. Claves para el escritor malagueño Rafael Pérez Estrada. In: PÉREZ ESTRADA et al. *El levitador y su vértigo*. Madrid: Calambur, 1999, pp. 130-141

VINCENT-CASSY, C. Puesta en escena de los ángeles en la España del siglo XVII. Entre arte dramático y artes pictóricas. *Atrio/ Revista de Historia del Arte*, 13- 14, 2008. Disponible en: http://www.upo.es/revistas/index.php/atrio/article/view/585 Acceso en: 17 de noviembre 2015.

TRÂNSITOS DISCURSIVOS NA REPRESENTAÇÃO DO MITO COSMOGÔNICO EM *POPOL VUH* E EM *OS LUSÍADAS*[1]

8

Cristiane de Mesquita Alves
Unama
Bolsista CAPES[2]

Notas introdutórias

A presença do mito no imaginário literário é uma constância, independente do período estético ou temporal em que a obra está inserida. Dessa forma, o mito perpassa e amplia o conceito que o define como História sobre deuses, estendendo-se ao que Campbell (1990) postulou como uma personificação de um poder motivador ou de um sistema de valores que funciona para a vida humana e para o universo; esses poderes do mito poderiam vir ou serem vistos a partir do próprio corpo humano e, também de quaisquer formas manifestadas pelos elementos da natureza.

Neste sentido, os mitos "são metáforas da potencialidade espiritual do ser humano, e os mesmos poderes que animam nossa vida animam a vida do mundo." (CAMPBELL, 1990, p. 24), sendo, grosso modo, responsáveis por criar ou gerar os elementos simbólicos do imaginário, uma vez que "O imaginário constitui o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana." (DURAND, 1998, p. 41).

Ademais, os mitos, personificados em deuses (coisas, objetos, animais, elementos da natureza, homens etc.), estão associados também à criação de sociedades específicas ou com as deidades tutelares da sociedade, formando duas espécies diferentes de mitologia. Assim, há a mitologia na qual o indivíduo se relaciona "com a própria natureza e com o mundo natural, de que você é parte. E há a mitologia estritamente sociológica, que liga você a uma sociedade em particular. Você não é apenas um homem natural, é membro de um grupo particular." (CAMPBELL, 1990, p. 24).

Diante deste ínterim, este artigo se propõe a analisar dois indivíduos/personagens em duas situações, nesse viés das duas formas de mitologias propostas por Campbell, a partir da leitura do mito cosmogônico presente nos textos *Os Lusíadas*, em especial nos episódios *O gigante Adamastor* e *O velho do Restelo*, de Camões comparando-os pelo método comparativo de Pichois & Rousseau (2011) ao texto de *Popol Vuh*, principalmente em fragmentos da segunda parte da obra quiché da Guatemala, levando-se em consideração os traços de semelhanças em ambos, no que concerne a representação do mito da criação.

---

1 Artigo revisado e ampliado para este X Congresso Brasileiro de Hispanistas. Parcialmente apresentado no Congresso dos 150 anos do Grêmio Literário Português em 2017, na UFPA/Belém, com orientação da professora Maria Ermelinda Báez. Professora Titular da Universidade da Amazônia (UNAMA). E, agora, revisitado na orientação de meu orientador no doutorado Profº Dr. José Guilherme de Oliveira Castro.

2 O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES)- Código de Financiamento 001. Portaria Nº 206, de 04 de Setembro de 2018.

Para tanto, este estudo foi organizado em duas partes: na primeira, desenvolvem-se breves considerações sobre as duas obras elencadas para estudo, bem como se discursa acerca do mito cosmogônico e sua presença nas passagens dos textos propostos e na segunda, entrelaça-se as comparações sugeridas presentes no decorrer dos trechos selecionados. Além disso, para a formulação desta pesquisa, fez-se uso da metodologia interpretativa, baseada na revisão de algumas literaturas que se destinaram à investigação do mito cosmogônico, o imaginário, e sua relação com o maravilhoso, como os pesquisadores Campbell, Torodov e Durand dentre outros, apontados neste artigo, como aportes teóricos.

O mito cosmogônico e sua representação

Os mitos cosmogônicos são aqueles que estão relacionados à criação do universo, sendo os mitos de base que serão os modelos para os demais, os quais de algum modo podem ser complementos ou complementados pelas ações dos deuses de origem. Estes deuses podem ser reatualizações, e, essas podem ser observadas nas releituras das amarras dos textos literários, corroborando com a ideia de que "os motivos básicos dos mitos são os mesmos e têm sido sempre os mesmos. A chave para encontrar a sua própria mitologia é saber a que sociedade você se filia." (CAMPBELL, 1990, p. 23).

No caso desta análise, o mito cosmogônico se filia em duas sociedades distintas, uma que mescla os cultos nos planos cristão e não-cristão, a exemplo de *Os Lusíadas*, e outra que destina seu culto à mitologia dos quichés: *Popol Vuh*, considerado o livro sagrado dos K'iche', escrito em meados do século XVI, na região de Santa Cruz del Quiché. O pesquisador Dennis Tedlock y Ruud van Akkeren atribui a autoria do livro aos Nim Ch'okoj. Foi escrito no idioma k'iche', empregando partes do alfabeto espanhol, o que levou Oswaldo Chinchilla Mazariegos afirmar no livro *Imágenes de la mitología maya,* que o fato deles empregarem o alfabeto espanhol nos primeiros parágrafos do texto, levaram-no a identificação com os cristãos, consequentemente a incorporação de alguns elementos nas narrativas que relembrem ou intertextualizem com a mitologia cristã (MARTÍNEZ, 2017).

De modo geral, na versão do *Popol Vuh* da Guatemala, divide-se em três partes. Na primeira apresenta uma descrição da criação e da origem do homem, destacando sua composição a partir do milho, grão importante na alimentação do México e da América Central. Na segunda, há o relato das aventuras dos jovens semideuses Hunahpú e Ixbalanqué, em que os pais foram sacrificados pelos senhores do mal, Xibalbá; e na terceira parte sucede uma série de notícias a respeito da origem dos povos indígenas da Guatemala, suas imigrações e distribuição no território, suas guerras e o predomínio da raça quiché até um pouco antes da conquista espanhola.

Também, há uma nota a se considerar, em sua publicação no *Prensa Libre* Martínez (2017) escreveu que "El *Popol Vuh* alberga la historia del pueblo maya que no solo se circunscribe a Guatemala. Es un texto con influencia mesoamericana que narra la cosmovisión de los pueblos originarios, desde su creación mitológica hasta la llegada de los españoles.", entretanto, para estabelecer-se uma discussão comparativa ao *Os Lusíadas* pautada no entrelaço literário proposto por Pichois & Rousseau (2011), este estudo, concentrar-se-á apenas na segunda parte do livro quiché, a partir da ideia organizada pelo *Popol Vuh* da/na Guatemala.

Desse modo, em linhas gerais: *Os Lusíadas*, a obra clássica da Literatura em Língua Portuguesa, escrita pelo português Luis Vaz de Camões, no auge do Classicismo Renascentista europeu, foi organizada em dez cantos, em versos decassílabos. A epopeia portuguesa apresenta no Canto I: as partes da proposição, invocação, dedicatória, início da narração, uma rápida referência de que os portugueses já navegavam no Oceano

Índico. Há o Concílio dos deuses no Olimpo e as ciladas de Baco e as Nereidas a favor dos portugueses.

No Canto II, tem-se as conspirações de Baco e as intervenções de Vênus e das Nereidas. A deusa protetora dos portugueses Vênus sobe ao Olimpo e se queixa a Júpiter a respeito das investidas de Baco contra os portugueses, além de neste mesmo canto, os portugueses chegarem à cidade de Melinde. No Canto III, Vasco da Gama invoca a inspiração de Calíope. Relata-se a narração da História de Portugal, destacando: os primeiros heróis; a fundação do país e os reis de Portugal; as batalhas de Ourique e Salado. E, ocorre um dos episódios lírico-amoroso mais importante da epopeia de Camões: Inês de Castro.

No Canto IV: continua-se a narrar a História de Portugal, destacando-se: o sonho profético de D. Manuel, que confia a Vasco da Gama o descobrimento do caminho marítimo para as Índias. Depois disso, Vasco da Gama passa a narrar a própria vida. Conta-se a Batalha de Aljubarrota; e aparece a advertência do Velho do Restelo (representando a censura às navegações, a sobrevivência da ideologia medieval, feudal e conservadora). No Canto V: Vasco da Gama termina a narração da sua viagem e apresenta o episódio do Gigante Adamastor.

Em Melinde, Vasco exalta a perseverança portuguesa. Camões recrimina os portugueses pelo desapego à poesia. No Canto VII: os portugueses chegam a Calicute, na Índia. Camões descreve o Oriente exótico. No Canto VIII: Paulo da Gama explica o significado das bandeiras de Portugal. Camões narra os perigos enfrentados no Oriente. Vasco da Gama é feito prisioneiro e é resgatado em troca de mercadorias europeias. Camões tece considerações sobre a onipotência do ouro. No Canto IX: os portugueses iniciam a viagem de volta para Portugal. Vênus e as Ninfas preparam a Ilha dos Amores, como prêmio e repouso para os navegadores. E, no Canto X: na Ilha dos Amores, Tétis e as Ninfas oferecem um banquete aos navegadores. Depois leva Vasco da Gama ao alto de um monte e o apresenta a máquina do mundo.

Nesse universo mitológico habitado por deuses pagãos do panteão Greco-romano, dois episódios são de interesse de destaque para o fim deste trabalho: o canto IV, em que se tem *o Velho do Restelo*, com seu discurso povoado de deuses, tanto pagãos quanto cristãos: “Se tu pela de Cristo só pelejas? [...] Quanto melhor nos fora, Prometeu”. (CAMÕES, 2010, p. 142- 144). E, *O gigante Adamastor* do canto V, configurando-se o próprio mito, o deus. Assim, são essas duas personagens camonianas que se interdialogarão com as duas personagens quichés do *Popol Vuh* no que se refere à presença do mito cosmogônico, como origem do mundo.

Partindo-se dessas apresentações, observa-se que essas personagens embora de contextos sociais diferentes, compartilham a mesma ideia quanto à criação universal: o mundo se originou do mito. E, este “mito me fala a esse respeito, como reagir diante de certas crises de decepção, maravilhamento, fracasso ou sucesso. Os mitos me dizem onde estou.” (CAMPBELL, 1990, p. 16). Ele representa a identidade de quem busca explicações nele, não “raciocina nem descreve: ele tenta convencer pela repetição de uma relação ao longo de todas as nuanças [...] possíveis. A contrapartida desta particularidade é que cada mitema — ou cada ato ritual — é o portador de uma mesma verdade relativa à totalidade do mito ou do ritual.” (DURAND, 1998, p. 86).

Sendo assim, ele perpassa gerações ensinando-as, influenciando-as e se adaptando a elas. O que Campbell (1990) denominou de reatualizações do mito. Essas reatualizações permitem até a fusão e a releituras de outros mitos de outras comunidades, como se percebe nos enredos dos textos lidos, “Toda a mitologia cresceu numa certa sociedade, num campo delimitado. Então, quando as mitologias se tornam muitas, entram em colisão e em relação, se amalgamam, e assim surge uma outra mitologia, mais complexa.” (CAMPBELL, 1990, p. 23). Essa amálgama é observada tanto em *Popol Vuh* (quando se tem traços dos quichés com os que lembram a tradição cristã); quanto em *Os Lusíadas* (quando se fundem tradição cristã ao panteão greco-romano).

Diante disso, nos dois livros o mito é empregado pelas personagens como formas de explicações e justifi-

cativas para a origem do homem e do universo. Além do mais, nos dois textos, não há questionamentos divinos no que diz respeito à sobrenaturalidade dos acontecimentos que estruturam os enredos, independente da sociedade seja a cristã, seja a quiché, ambas se referem a esses fatos de forma natural na formação de seu imaginário, fazendo com a presença dessas categorias míticas sejam observadas dentro da teoria do maravilhoso em que os elementos sobrenaturais "não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos." (TODOROV, 2014, p. 59- 60), ou seja, são aceitos naturalmente.

Nessa naturalidade de aceitação do sobrenatural presente nas partes dos dois livros, corrobora a ideia de que se tem que levar em conta o valor do símbolo em que o mito representa, por exemplo: na cultura greco-romana "as figuras mais significativas da mitologia grega, em particular, representam, cada uma, uma função da psique e as relações entre elas exprimem a vida psíquica do homem" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 611); essa leitura pode ser observada pela releitura das obras em estudo. No episódio d'*O Velho do Restelo*, o Velho, em sua narração crítica aponta vários deuses e suas funções no processo de criação ou ação humana influenciada pelas práticas outrora dos deuses da mitologia grega, o deus Prometeu castigado por Zeus, ou Adamastor castigado por Poseidon, na grande luta dos deuses, pela conquista e domínio do mundo místico.

Essas leituras dos deuses presentes na obra de Camões se transformam na "chave de interpretação [que] permitiu ao autor renovar a inteligência dos mitos, fazendo uma dramaturgia da vida interior" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 611), do homem que está intrinsecamente relacionado aos deuses e as personagens de certa forma relacionadas a eles; bem como também se sucede em *Popol* Vuh, ao apresentar os pais de Hunahpú e Ixbalanqué: Ixpiyacoc e Ixmucané, desde a formação dos primeiros seres (plantas, animais, elementos da natureza etc.), ao homem. Dessa forma, ao se ler a segunda parte da obra, constata-se a sombra da mitologia dos pais de Hunahpú e Ixbalanqué, até o relato do *Juego de la pelota*, que leva os semideuses herdeiros ao submundo, e o desafio com o senhor dos Xibalbá. Há nesse relato épico, toda uma trajetória desses dois heróis, para se chegar a esta parte da narrativa, a origem dos homens e deles próprios enquanto semideuses, nascidos principalmente, a partir do grão de milho. Este grão:

> nas culturas mexicanas e relacionadas, o milho é ao mesmo tempo a expressão do Sol, do Mundo e do Homem. Em Popol- Vuh, a criação do homem só é atingida depois de três tentativas: o primeiro homem destruído por uma inundação, era feito de argila; o segundo homem, disperso por uma grande chuva, era feito de madeira; somente o terceiro é o nosso pai: ele é feito de milho. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 610).

Tanto em *Os Lusíadas* quanto em *Popol Vuh* compreendem-se que a criação do ser humano ou qualquer saga mítica se passa num universo em que foi criado pelos mitos cosmogônicos, os quais representam a atitude criadora suprema, organizada pelo caos ou pelo cosmos, sendo ambas as obras divinas, portanto, sagrada, fazendo com que "cada indivíduo deve encontrar um aspecto do mito que se relacione com sua própria vida." (CAMPBELL, 1990, p. 32). Isso se deve ao fato do mito assumir o próprio papel de "alimento vital" (CAMPBELL, 1990, p. 12), porque ele está associado à criação, a vida, a morte e o além dela, por este motivo, a presença do mito é recorrente e relido em tantos tempos e em tantas obras, como a literárias, as quais transitam essas redescobertas e reatualizações do mito da criação.

Entrelaçando os trânsitos do mito cosmogônico

Para Campbell (1990) os mitos têm basicamente quatro funções: a mística, a cosmológica, a sociológica e a pedagógica. Para fins comparativos neste estudo, adota-se a dimensão cosmológica, "a dimensão da qual a ciência se ocupa- mostrando qual é a forma do universo, mas fazendo-se de uma tal maneira que o mistério, outra vez, se manifesta." (CAMPBELL, 1990, p. 32), objetivando sobretudo, perceber as semelhanças que transitam entrecruzando discursos nos textos literários (BAKHTIN, 2015), nos dois textos selecionados.

Nessas tessituras, os relatos da criação do mundo se baseiam na origem cosmogônica, centralizada na presença dos símbolos do imaginário, das narrativas organizadas com base na figura de um deus. N'*O velho do Restelo*, a presença do mito cosmogônico se dá pela figura de Prometeu:

> 103
> - Trouxe o filho de Jápeto do céu
> O fogo que ajuntou ao peito humano;
> Fogo que o mundo em armas acendeu,
> Em mortes, em desonras, grande engano!
> Quanto melhor nos fora, Prometeu,
> E quanto para o mundo menos dano,
> Que a tua estátua ilustre não tivera
> Fogos de altos desejos, que a movera!
> 104
> - Não cometera o moço miserando
> O carro alto do pai, nem o ar vazio
> O grande arquiteto co'o filho, dando
> Um nome ao mar, e o outro fama ao rio:
> Nenhum cometimento alto e nefando,
> Por fogo, ferro , água, calma e frio,
> Deixa intentado a humana geração.
> Mísera sorte! Estranha condição!
> (CAMÕES, 2010, p. 144).

Observa-se a presença de um dos deuses nos tempos da criação humana. Pela mitologia grega Prometeu: "uma criação evolutiva- na criação do mundo ele roubou o fogo sagrado de Zeus e deu ao homem. Marca o advento da consciência. [...] como castigo, Zeus acorrentou-o em um rochedo e todos os dias uma águia vinha comer seu fígado." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 745).

Tal desobediência do deus Prometeu pode ser observada como herança nos homens, tempos depois, quando no discurso do Velho, ele faz referência a Ícaro, filho de Dédalo, o construtor dos labirintos de Creta. Construção ordenada por Minos, o rei da ilha, para prender o lendário Minotauro; Dédalo fabricou asas para ele e para Ícaro. Dédalo alertou o filho (Ícaro) sobre as condições de trabalho e fabricação das asas, orientando-lhe que não se aproximasse do sol, porém, Ícaro desobedece. Tal alusão à desobediência é empregada pelo Velho, comparando o homem ao deus da criação, Prometeu.

Também no episódio d'*O Gigante Adamastor*, o próprio Adamastor é um dos deus que participou no início dos tempos da criação do mundo, transformado em montanha/ monstro horrendo no Sul da África, pelos deuses mitológicos, por sua desobediência aos mesmos. Como se pode comprovar na passagem:

> 59
> "Converte-se-me a carne em terra dura;
> Em penedos os ossos se fizeram;

Estes membros, que vês, e esta figura
Por estas longas águas se estenderam.
Enfim, minha grandíssima estatura
Neste remoto Cabo converteram
Os Deuses; e, por mais dobradas mágoas,
Me anda Thétis cercando destas águas."
(CAMÕES, 2010, p. 159).

Em seguida, o próprio eu-lírico de Adamastor relata a Vasco da Gama como sucedeu a transformação dele- de deus a uma terrível deformação e o motivo que levou o gigante, a tamanho e triste fado:

58
Eram já neste tempo meus Irmãos
Vencidos e em miséria extrema postos,
E, por mais segurar-se os Deuses vãos,
Alguns a vários montes sotopostos.
E, como contra o Céu não valem mãos,
Eu, que chorando andava meus desgostos,
Comecei a sentir do Fado inimigo,
Por meus atrevimentos, o castigo.
(CAMÕES, 2010, p. 159).

Há a referência de outros deuses irmãos do Gigante, marcando a presença do maravilhoso, demarcada na categoria das narrativas que se apresentam "como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural. [...] pelo próprio fato de permanecer sem explicação, não-racionalizado, sugere-nos realmente a existência do sobrenatural." (TODOROV, 2014, p. 58), em que o horror e o medo coexistem, mas não são questionados, isso pode ser percebido na atitude da personagem Vasco da Gama, que assim como seus marinheiros, horrorizados diante do monstro, mesmo assim, aceita a condição do deus, escuta o Gigante em seu pranto e não hesita diante do fato sobrenatural diante de seus olhos.

Além dos episódios d'*Os Lusíadas*, há em *Popol Vuh* semelhante condição temática para a origem dos irmãos Hunahpú e Ixbalanqué. Os semideuses descendem dos deuses que se originaram do barro, da madeira ao grão de milho, na cultura quiché.

> Ahora diremos también el nombre del padre de Hunahpú e Ixbalanqué. Dejaremos en la sombra su origen, y dejaremos en la oscuridad el relato y la historia del nacimiento del Hunahpú e Ixbalanqué. Sólo diremos la mitad, una parte solamente de la historia de su padre. He aquí la historia. He aquí el nombre de Hun--Hunahpú, así llamado. Sus padres eran Ixpiyacoc e Ixmucané. De ellos nacieron, durante la noche,1 Hun--Hunahpú y Vucub-Hunahpú, de Ixpiacoc e Ixmucané. Ahora bien, Hun-Hunahpú había engendrado y tenía dos hijos, y de estos dos hijos, el primero se llamaba Hunbatz y el segundo Hunchouén. La madre de éstos se llamaba Ixbaquiyalo, así se llamaba la mujer de Hun-Hunahpú. Y el otro Vucub-Hunahpú no tenía mujer, era soltero. Estos dos hijos, por su naturaleza, eran grandes sabios y grande era su sabiduría; eran adivinos aquí en la tierra, de buena índole y buenas costumbres. Todas las artes les fueron enseñadas a Hunbatz y Hunchouén, los hijos de Hun-Hunahpú. Eran flautistas, cantores, tiradores con cerbatana, pintores, escultores, joyeros, plateros: esto eran Hunbatz y Hunchouén. Ahora bien, Hun-Hunahpú y Vucub-Hunahpú se ocupaban solamente de jugar a los dados y a la pelota todos los días; y de dos en dos se disputaban los cuatro cuando se reunían en el juego de la pelota. (RECINOS, 1996, p. 13).

Assim, ao se analisar estes textos, percebe-se que há um encontro de temáticas que permite uma leitura comparativa entre eles, "uma interpretação sintética dos fenômenos literários [...] interculturais, pela história, pela crítica e pela filosofia, a fim de melhor compreender a Literatura como função específica do espírito humano". (PICHOIS & ROUSSEAU, 2011, p. 233), a qual proporciona ao texto literário dialogar com a essência da vida, quando esta não precisa de explicação racional para sua origem.

Por meio dessa premissa, tanto n'*Os Lusíadas* quanto em *Popol Vuh*, possibilitam não só essa leitura de comparação, bem como também um diálogo com a existência, com a História da humanidade, uma vez que, por mais ficção que sejam estes textos arquitetaram suas bases na realidade social do mito, que até hoje é empregado para justificar os fatos da existência, na maioria das vezes, como algo inquestionável, remetendo-ao maravilhoso "aceitável" (TODOROV, 2014, p. 58).

E essa imagem criada pelos mitos no imaginário, artístico ou real pode se "desenovelar dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável. Incapaz de permanecer bloqueada no enunciado claro de um silogismo, ela propõe uma "realidade velada"". (DURAND, 1998, p. 10, grifo do autor). E perpassa até os dias de hoje, isso de justifica pelo fato dos mitos estão inseridos na vida humana.

Algumas considerações finais

Mediante as considerações apresentadas acima, conclui-se que o mito cosmogônico presente nos excertos elencados das obras em estudo é empregado como justificativa e explicação para a origem da vida, do homem e do mundo, sem provocações de descrenças, ou hesitações da presença desses seres mitológicos e sobrenaturais. Por este motivo, nessa breve análise interpretativa dessas duas obras, estendeu-se a existência do mito a questão do maravilhoso, do ponto de vista todoroviano, levando-se em consideração a ideia do aceitável, não questionado, apenas, sem pretensão de discutir demasiadamente este conceito do maravilhoso por outras vias teóricas.

Também, ampliou-se em alguns momentos a presença do mito ao imaginário, particularmente do ponto de vista de Gilbert Durand (1998), quando o autor discute que o imaginário é todo pensamento humano como uma representação que articula os elementos simbólicos, no qual se pode atribuir aos mitológicos, estabelecendo um diálogo com o mito, bem como, as significações do mesmo presente nos discursos construídos em *Os Lusíadas* e em *Popol Vuh.*

Logo assim, o que se percebe é que esses conceitos acabam dialogando entre si, para comprovar que povos distintos- representados por sua cultura literária neste artigo, semelham-se e interseccionam na questão quanto a sua origem, de que tudo foi criado pelo mito, o cosmogônico.

Referências

BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. 6 ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

CAMÕES, L. V. de. *Os Lusíadas.* Porto Alegre- RS: L&PM POCKET, 2010.

CAMPBELL, J. *O poder do mito*- entrevista com Bill Moyers. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva, 19 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

DURAND, G**.** *O imaginário:* ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Trad. Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

MARTÍNEZ, B. Cinco aspectos importantes del Popol Vuh que todo guatemalteco debe saber, 2017. In: *Prensa Livre*, 2017. Disponível em: https://www.prensalibre.com/vida/escenario/cinco-aspectos-importantes-del-popol-vuh-que-todo-guatemalteco-debe-saber. Acesso em: 15 de agosto de 2018.

PICHOIS, C. & ROUSSEAU, A. M. Para uma Definição de Literatura Comparada. Trad. Monique Balbuena. In: CARVALHAL, T. F. & COUTINHO, E. F. (Orgs). *Literatura Comparada. Textos Fundadores.* 2 ed. São Paulo: Rocco, 2011.

RECINOS, A. *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. México: Fondo de cultura Económica, 1996.

TODOROV, T. *Introdução à Literatura Fantástica*. 4 ed. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2014.

A AUTOFICÇÃO COMO RESPOSTA À OBJETIFICAÇÃO ESTÉTICA

9

Davi Lara
UFBA

"A autoficção é uma aventura teórica" (JEANNELLE, 2014, p. 127): é com essa definição irônica que o crítico francês Jean-Louis Jeannelle inicia um ensaio de 2007 (há mais de dez anos, portanto) sobre a fortuna crítica da autoficção. Seu intuito, com isso, era chamar atenção para a história conturbada do conceito, que apesar de relativamente novo (no ano da publicação do ensaio, completava 30 anos), contava com uma fortuna crítica volumosa e recheada de polêmicas. A começar pelo seu evento de origem, no qual Serge Doubrovsky, o criador do termo, tem a ideia do neologismo para contestar um artigo no qual Philippe Lejeune, crítico francês especialista em autobiografia, afirma a impossibilidade de um relato ficcional em que o autor possuísse o mesmo nome que o narrador e o personagem. Assim, tomando a afirmação como uma provocação, Doubrovsky escreveu um romance – *Fils* (1979) – cujo protagonista tinha o mesmo nome que o seu, e batizou o experimento com o nome de autoficção. De lá pra cá, o conceito despertou um grande interesse acadêmico e as polêmicas em torno dele se multiplicaram. De modo que a autoficção se tornou uma espécie de campo de batalha, onde diversas correntes teóricas e visões de mundo se batem para impor seu ponto de vista.

Uma dessas polêmicas gira em torno justamente da atualidade ou anacronismo do termo: a autoficção é um fenômeno novo ou é apenas um nome novo para um fenômeno antigo? Neste trabalho, parto do pressuposto de que, sim, a autoficção é um fenômeno novo. O que significa dizer que ela é tomada, aqui, como um operador crítico capaz de mobilizar questões pertinentes para a compreensão do contemporâneo. Assim, partindo de uma série de reflexões sobre o estado atual das artes, desenvolvo, neste ensaio, a hipótese de a autoficção surge como uma reação ao regime de autonomia estética das artes. Mais especificamente, um traço ou um efeito colateral desse regime, que poderíamos chamar de *objetificação estética*.

***

Objetificação estética, no sentido que emprego aqui, se baseia no uso que o filósofo e crítico da arte Arthur C. Danto faz do termo no ensaio "O descredenciamento filosófico da arte". De modo geral, o termo designa a operação que transforma obras de arte em meros objetos de fruição estética, expulsando-as, assim, da esfera efetiva da vida. Por articular conceitos e categorias próprias da estética moderna, esta é uma operação fundamental para a criação de um campo de atuação autônomo da arte, isto é, que não se confunde com outros campos, como a religião ou a política, para citar duas instâncias indissociáveis da concepção de arte na Idade Média. Trata-se, portanto, de uma ideia tipicamente moderna. As origens da tendência filosófica que resulta na objetificação estética, no entanto, remontam a muito antes da Idade Moderna e da autonomização da arte, podendo ser rastreadas até a Antiguidade. Mais especificamente, até Platão, autor da primeira grande tentativa filosófica séria de se pensar a arte. Como todos sabem, Platão não tinha um apreço especial pela

arte, como prova seu ato emblemático, selado no livro X da *República*, no qual ele expulsa os poetas de sua sociedade ideal. Seu principal argumento para justificar esse ato extremo de hostilidade é que a poesia mimética nada mais é do que aparência da aparência, cópia da cópia, um simulacro distante dois graus da verdadeira realidade das coisas. De onde o filósofo chega a duas conclusões: a primeira é que, por estar distante dois graus da verdade das coisas, a arte mimética era absolutamente ineficaz no mundo efetivo; a outra é que, por ter uma grande capacidade de criar ilusões, a poesia causava confusão nos espectadores, que corriam o risco de perder o discernimento do que é simulacro e realidade.

De acordo com Danto, existe uma contradição fundamental nesse argumento, que consiste em, de um lado, afirmar que a arte é um elemento inócuo, incapaz de qualquer ação concreta no mundo e, de outro lado, considerá-la extremamente perigosa, com capacidade de influir concretamente na constituição social. Para o crítico, essa contradição é melhor entendida quando consideramos o subtexto político da filosofia platônica, que é marcado por uma disputa de bastidores entre a filosofia e a arte pela hegemonia educacional grega. Levando isso em consideração, essa dupla operação que afirma que a arte é perigosa e, ao mesmo tempo, assevera que ela nada pode fazer, perde seu caráter contraditório, ou, pelo menos, dá uma explicação racional para a contradição ao submetê-la a uma lógica estratégica na qual o ato de neutralização da arte é entendido como uma reação filosófica ao perigo que a arte representa para a filosofia.

É esta reação que Danto chama de *descredenciamento filosófico da arte*, um esforço que, iniciado por Platão, nos primórdios da filosofia ocidental, sobrevive ao longo dos séculos, a ponto de o autor afirmar que a história da filosofia no Ocidente se confunde com o projeto monumental de neutralização da arte. Ao menos, se considerarmos alguns momentos cruciais, como Danto faz ao analisar nomes incontornáveis como Kant e Hegel. O descredenciamento é composto por duas operações distintas e complementares, a efemerização e a capitulação. Embora ambas sejam igualmente importantes no esquema elaborado por Danto – sendo a segunda delas, a capitulação hegeliana, ainda mais importante dentro do recorte mais amplo do pensamento do filósofo americano, em especial sua filosofia da história da arte –, aqui, só me interessa a efemerização, por ter uma relação mais imediata com a objetificação estética da arte.

***

Mas em que consiste a efemerização? Em termos gerais, é a operação responsável por conferir um caráter fugidio, efêmero à arte, de modo a assegurar que ela não tenha nada que fazer nos assuntos efetivos da vida. O maior representante desta tendência é ninguém menos que Kant, principal sistematizador da estética moderna, como se pode ver numa análise rápida dos principais conceitos de sua estética, como o desinteresse, por exemplo. Para Kant, o desinteresse é a marca que caracteriza a atitude estética do espectador frente à obra de arte. O que significa dizer que a atitude do espectador se distingue radicalmente das demais atitudes humanas nas quais estão implicadas algum interesse, pessoal ou social, que são quase a totalidade de nossas atitudes no mundo. De fato, como Danto observa, ser humano significa em grande medida ter interesses, e ter interesses significa agir com uma finalidade. Quando está frente a frente com uma obra de arte, quando se vê transformada na figura difusa do espectador, uma pessoa se encontra temporariamente desligada de seus interesses mundanos. De onde Kant conclui que o objeto de arte possui uma finalidade sem fim, isto é, uma finalidade que se encerra em si mesma, enfim, uma finalidade à qual seria um erro creditar qualquer influência objetiva no mundo.

Trata-se, como se vê, de concepções muito próximas das que levam Platão a expulsar os poetas de sua *pólis*. Porém, se em Platão a constatação de que a arte não tem relação alguma com os saberes efetivos da vida está relacionada com a convicção de que ela não tem valor educacional algum, em Kant as coisas tomam um rumo diferente. Para o filósofo alemão, o juízo estético não só possui um valor cognoscitivo, como ele é de cunho universal. É bastante compreensível que Kant chegue a essa conclusão, visto que a universalidade se opõe à dimensão em que reinam os interesses particulares. Mas isso não atenua, ao contrário, acentua a distância que separa sua estética das considerações platônicas a respeito da arte. A diferença é bastante significativa, pois resulta numa maior valorização da arte dentro da modernidade, como se depois de séculos de embate, a filosofia finalmente se sentisse segura para aceitar o retorno da arte à sociedade.

Porém, diferentemente do que alguns poderiam pensar, embora pareça mais branda ou tolerante, esta nova postura da filosofia não é tão diferente da atitude abertamente beligerante dos seus primórdios. Pois, como aponta Danto, apesar de mudar a topologia, o caráter ontologicamente difuso conferido à arte continua o mesmo. A despeito das muitas divergências que existem entre Platão e Kant em relação à arte, em uma coisa eles concordam: que a arte nada pode fazer. De onde se conclui que, se, desde Kant (para estabelecer um marco), a filosofia avaliza o regresso da arte à sociedade, ela só o faz depois de se assegurar de que sua rival não tinha mais nenhum prestígio na praça (ágora), de que todos concordavam que a arte nada podia fazer no mundo concreto.

***

O objetivo de trazer toda essa tradição filosófica neutralizadora da arte é mostrar como os artistas resistiram a ela e, em seguida, explicar o contexto que prepara o terreno para a chegada da autoficção. Antes de dar continuidade a esta linha narrativa, porém, gostaria de fazer algumas ponderações, pois não queria cair numa espécie de maniqueísmo e, assim, não fazer jus à complexidade do tema. Para tanto, gostaria de destacar a ambiguidade da condição da arte dentro do regime de autonomia estética. Essa condição estranhamente ambígua fica clara se considerarmos que a neutralização da arte pode ser pensada como uma espécie de moeda de troca pela sua integração na sociedade. Como afirma um crítico: “Quando parece improvável que os artistas sejam enforcados como os bispos é que podemos estar certos do advento da modernidade. Eles não são tão importantes assim.” (EAGLETON, 2016, p. 12). Quando colocamos a questão desta maneira, somos tentados a convir que a perda da importância é um preço justo que os artistas pagam para andar nas ruas sem medo da serem enforcados.

Tanto é assim que, pelo menos desde a primeira metade do século passado, esse tipo de argumento que invoca o caráter inócuo da arte é geralmente usado quando a arte é encurralada ou ameaçada. Um bom exemplo é o julgamento de Ulysses, em 1933, no qual o juiz John M. Woolsey liberou a obra – que tinha sido proibida nos Estados Unidos desde seu lançamento, em 1922, sob a acusação de obscenidade – com o argumento de que o elemento erótico era justificado pela lógica interna (verossimilhança) do livro, que acompanha a perspectiva subjetiva de um personagem por 24 horas. Um exemplo mais próximo é o da artística plástica brasileira Alessandra Cunha, vulgo Ropre, que, em setembro de 2017, teve um quadro censurado sob a acusação de apologia à pedofilia. Em resposta a isso, críticos, artistas e cidadãos em geral se mobilizaram em defesa da artista usando, entre outros, o argumento de que a obra tinha a finalidade apenas de retratar a pedofilia para, assim, dar visibilidade ao tema (representação). Não para incitar sua prática. Nos dois casos, o

argumento vai ao encontro da efemerização estética, mas é usado em prol da arte, em defesa da manutenção de seu lugar no mundo enquanto um elemento autônomo (verossimilhança) e inofensivo (representação).

Diante disso, alguém poderia perguntar: por que um artista se incomodaria com essa situação, a ponto de se insurgir contra o regime de autonomia estética? Danto oferece uma resposta eloquente a essa pergunta numa passagem de "O descredenciamento filosófico da arte" em que compara a objetificação estética da arte com a objetificação estética da mulher. A separação entre as belas artes e as artes práticas, para Danto, tem uma relação com a classificação das mulheres como o belo sexo. Sendo que a beleza, aqui, é usada estrategicamente para que, sob o disfarce de uma exaltação, a mulher seja posta numa distância estética, como que sobre um pedestal, que a mantém distante das decisões práticas da vida:

> (...) o pedestal metafísico sobre o qual a arte conseguiu ser posta (...) é uma transposição politica tão selvagem quanto a que transformou mulheres em damas, pondo-as em saletas para fazer coisas que pareciam um trabalho proposital sem um propósito, como, por exemplo, bordados, aquarelas, tricô: seres essencialmente frívolos à disposição para o prazer falsamente desinteressado do opressor. (DANTO, 2014, p. 46).

Ao invocar um tema tão sério quanto à objetificação da mulher, essa comparação torna mais compreensível o mal estar dos artistas ao ver o produto de seu trabalho reduzido a uma função ornamental. E creio que, em grande parte, é esse mal estar que está em jogo quando os escritores realçam o caráter perigoso de suas ocupações, como o fazem todos aqueles que testemunham a importância vital que a escrita tem para eles. É esse o caso, por exemplo, de Vila-Matas (2001), escritor espanhol para quem a escrita "um ofício duro e paciente, um ofício em que se avança nas trevas e nos obriga a colocar nossa vida em jogo, a arriscar (como dizia Michel Leiris) a vida como faz um toureiro"[1].

***

Chegado a este ponto, creio que podemos voltar à questão principal deste ensaio, que é a autoficção e sua reação à objetificação estética. Como se dá essa reação? Como a autoficção oferece uma resposta a essa operação de desvitalização da arte? Bem, para começar a ensaiar uma resposta, podemos dizer que a autoficção faz isso ao assumir a perspectiva do autor. Assumir a perspectiva do autor, aqui, significa contornar a lógica filosófica que relaciona a arte ao desinteresse. Na terceira dissertação da *Genealogia da Moral* de Nietzsche, há uma passagem que explica bem isso. Nela, o filósofo alemão faz uma crítica radical da estética de Kant, afirmando que ele define a arte parcialmente, tomando como base apenas o olhar do espectador. Não é por outro motivo que o autor da *Crítica da faculdade de julgar* define a arte em termos de desinteresse e impessoalidade. Completamente diferente, afirma Nietzsche, é a imagem da arte quando vista pelos olhos do artista. E a título de exemplo, cita a famosa declaração de Stendhal, um artista, segundo a qual a arte é vista como uma promessa de felicidade. "Quem tem razão, Kant ou Stendhal?", se pergunta Nietzsche, para logo em seguida responder: "– É certo que se nossos estetas não se cansam de argumentar, em favor de Kant, (...) – as experiências dos artistas são, neste ponto delicado, mais 'interessantes'" (NIETZSCHE, 1998, p. 94).

Esta passagem é citada por Agamben na página de abertura de seu primeiro livro, *O homem sem conteúdo*,

1 Tradução do original em espanhol (salvo indicação em contrário, as traduções são de minha autoria): "(...) un oficio duro y paciente, un oficio en el que se avanza en tinieblas y le obliga a uno a jugarse la vida, a arriesgar (como decía Michel Leiris) la vida como lo hace un torero".

no qual ele desenvolve a proposta nietzschiana de pensar a arte pelo viés interessado do artista, comparando a proposição do filósofo com o depoimento e a vida dos artistas modernos. O que ele constata é que, indo de encontro à visão estética, os artistas modernos vivenciaram a arte de uma maneira extremamente visceral. O próprio Stendhal e sua visão da arte como uma promessa de felicidade se torna o símbolo dessa postura antiestética; sendo a felicidade interpretada por Agamben em termos nietzschianos, como a potencialização ilimitada das forças vitais. De onde se segue que o que animava os artistas era o desejo de transformar a arte em vida e compartilhar as experiências vívidas que a criação lhes proporcionava. Entretanto, ao invés de felicidade prometida, o artista teve como recompensa a frustração de suas expectativas:

> A arte – para aquele que a cria – torna-se uma experiência cada vez mais inquietante, a respeito da qual falar de interesse é, para dizer o mínimo, um eufemismo, porque aquilo que está em jogo não parece ser de modo algum a produção de uma obra bela, mas a vida ou a morte do autor ou, ao menos, a sua saúde espiritual. À crescente inocência da experiência do espectador frente ao objeto belo, corresponde a crescente periculosidade da experiência do artista, para o qual a *promesse de bonheur* torna-se o veneno que contamina e destrói sua existência. (AGAMBEN, 2013, p. 23)

É interessante notar a relação entre essa visão da arte com a frase de Vila-Matas destacada acima na qual, invocando Leiris, compara o ofício da escrita à tauromaquia. Creio que não é por acaso que Vila-Matas, um autor que faz um investimento forte no empreendimento autoficcional, faça coro a esse tipo de discurso que vê a arte como algo perigoso para quem cria. Pois, ao fazer isso, ele se insere numa tradição de resistência ao postulado estético do desinteresse, escolhendo, em lugar disso, a visão interessada da arte, a visão do artista.

***

Se um autor como Vila-Matas, que está relacionado à prática autoficcional, se aproxima dos artistas modernos no que diz respeito à visão da arte como algo perigoso, isso não quer dizer sua declaração, quando enunciada no contexto da contemporaneidade, tem o mesmo significado que tinha na tradição moderna. Existem diferenças na forma com que esse enunciado é sentido atualmente e como era sentido na tradição modernista mencionada por Agamben que me parece importante sublinhar. Encurtando bastante a discussão e indo direto ao que me interessa, acredito que uma das diferenças principais pode ser observada, entre outras coisas, na presença do elemento biográfico na produção artística atual. Não é por acaso que a declaração de Vila-Matas retoma a metáfora cunhada por Michel Leiris em “Da literatura como tauromaquia”, breve ensaio que serve de introdução ao seu livro autobiográfico *A idade viril*. Gostaria de me deter um pouco neste texto, mesmo que de forma sumária, para explicar melhor o meu ponto de vista.

O ensaio possui duas datas. Na primeira, de 1939, o escritor francês afirma que tornar públicas suas experiências pessoais com a maior franqueza e a menor autoindulgência possíveis o expunha a um risco comparável ao do toureiro frente ao chifre do touro. Na segunda e mais extensa parte do texto, escrita entre dezembro de 1945 e janeiro de 1956, o autor volta atrás em relação ao que tinha dito, devido à experiência traumática da segunda Guerra, cujo rastro de destruição o faz julgar sua comparação da literatura autobiográfica com a tauromaquia uma leviandade. Em suas palavras: “que importância teria, no enorme alarido torturado do mundo, esse delicado gemido sobre dificuldades estritamente limitadas e individuais?” (LEIRIS, 2003, p. 17).

Note-se que, aí, Leiris age como o típico artista moderno, deixando-se convencer melancolicamente

da impotência da arte. Porém, o fato de que, entre os escritores contemporâneos, essa conclusão melancólica seja ignorada e, por sua vez, a comparação entre a literatura e a tauromaquia tenha sobrevivido, pode indicar uma mudança no estado subjetivo do escritor e de suas condições objetivas de inserção na sociedade. Dizendo em outras palavras, se a retórica "da literatura como um ofício perigoso" era usada na modernidade como um índice da inadequação do artista e do fracasso da arte, a adoção dessa mesma retórica, hoje, pode indicar o contrário: que a arte talvez esteja mais integrada no mundo e que, consequentemente, o artista não está mais fadado ao isolamento, à loucura ou à melancolia.

Com efeito, uma das marcas da literatura contemporânea é a inserção da figura autoral, mediante uma série de estratégias narrativas, a autoficção entre elas, onde o elemento (auto)biográfico ocupa um lugar central. Essa inserção é importante, pois tem consequências objetivas no modo de circulação e apreciação artística. Ao incorporar elementos marginais no sistema literário, como a autobiografia, o diário ou o ensaio (todas formas de escrita de si), a autoficção força os limites da literatura, tornando obsoleta uma série de operadores críticos que só fazem sentido dentro de uma forma de pensar a arte chancelada pela estética. É o caso da oposição tradicional entre espectador e artista, que, segundo Boris Groys, está em franco processo de dissolução no contemporâneo.

De fato, o filósofo e crítico de arte alemão defende que "a arte contemporânea deve ser analisada, não em termos estéticos, mas sim em termos de poética. Não a partir da perspectiva do consumidor de arte, mas a partir da do produtor"[2] (GROYS, 2014, p. 15). Sendo que "poética", aqui, não deve ser confundida com a escola da teoria literária na qual a literatura é expurgada de qualquer rastro do autor enquanto sujeito político. Ao contrário disso, a poética de que Groys fala é marcada justamente pela inserção do artista na ágora contemporânea. Essa revalorização do artista enquanto sujeito político só é possível devido a uma transformação radical na dinâmica social que lastreou o regime estético da modernidade. Para Groys, essa mudança se observa, entre outros aspectos, no novo regime de visibilidade que se instaurou com o desenvolvimento das mídias visuais. Se antes existia uma diferenciação radical entre os produtores e os consumidores de imagens (os artistas, minoria, os consumidores, grande maioria), "pelo menos desde o começo do século XX esta simples dicotomia começou a ruir"[3]. (GROYS, 2014, p. 15).

Mas não é apenas a revolução sócio-tecnológica que precipitou o surgimento de uma nova configuração das artes. A própria arte moderna contribuiu para a desmistificação e personalização da imagem. Podemos dar, junto com Groys, o exemplo das vanguardas artísticas do século XX, que fizeram um trabalho intensivo de esvaziamento ou denúncia das categorias de apreciação estética da arte e de suas instituições, ao mesmo tempo em que investiam na criação de uma identidade performativa do artista. Para Groys, em seus momentos mais efetivos, o que se dá a ver ali são os sinais "de um novo começo, de uma *metanoia* que move o artista desde um certo interesse pelo mundo exterior até a construção autopoética do próprio Eu"[4] (GROYS, 2014, p. 16). Hoje, não apenas os artistas, mas todo aquele que se queira inserido no palco principal da arena política, deve estar presente nas mídias, deve construir um corpo midiático que, ao mesmo tempo, instaura uma nova

2 "(...) el arte contemporáneo debe ser analizado, no en términos estéticos, sino em términos de poética. No desde la perspectiva del consumidor de arte, sino desde la del produtor."

3 "(...) al menos desde comienzos del siglo XX esta sencilla dicotomia comenzó a colapsar."

4 "(...) de um nuevo comienzo, de uma metanoia que mueve el artista desde certo interés por el mundo externo hacia la construción autopoética del próprio Yo.."

realidade virtual e serve de proteção para o corpo orgânico dos sujeitos. E é por isso que Groys entende que a forma mais pertinente para se encarar a produção artística contemporânea é a poética, ou mais precisamente, a autopoética.

Ora, não há dúvida de que a autoficção se enquadra no rol de obras contemporâneas que se oferecem a uma apreciação poética, técnica ou autoral, visto que, apesar de sua precedência, não só de imagens é feito o "desenho de si", mas também de palavras, de estruturas narrativas. Sendo assim, depois de ter me detido demoradamente nestas questões mais amplas, gostaria de afunilar o *corpus* e analisar uma obra ficcional, para mostrar como essas questões aparecem na prática. Como a autoficção reage à objetificação estética da arte? Quais categorias críticas são postas em jogo pelo novo gênero? Quais os impasses e tensões que a autoficção instaura no pensamento crítico? Quais as continuidades e as rupturas que a crítica receptiva à autoficção estabelece com a crítica moderna filiada ao paradigma estético? São essas algumas das questões que me serviram de guia na análise.

***

Publicada originalmente em 2007, em *Exploradores do abismo*, e oito anos depois republicada independentemente, conforme a vontade original do autor, "Porque ela não pediu isso", de Enrique Vila-Matas, é a obra que escolhi analisar. O principal motivo para escolher esta e não outra autoficção qualquer, é o seu tema, que consiste justamente na tentativa de transformar a literatura em vida. Além disso, ao trazer para o centro do relato essa pulsão que, de um modo ou de outro, anima todo empreendimento autoficcional, essa obra lança mão de um recurso interessantíssimo. Ela expõe os mecanismos de construção da autoficção, podendo servir, assim, como uma espécie de manual de explicação prática do gênero e seu estatuto lógico escandaloso. Como se trata de uma obra complexa, cheia de camadas e referências, farei uma espécie de resumo inicial.

Estruturalmente, o relato é dividido em três partes. A primeira delas se intitula «A viagem de Rita Malu» e conta a história de Rita, uma espécie de duplo de Sophie Calle[5], que cultiva uma verdadeira obsessão pela artista francesa. Ela se veste como Sophie Calle, vigia todos os seus passos, faz exposições com *romances de paredes* numa galeria de bairro e é, inclusive, muito parecida fisicamente com sua musa, com exceção do fato de Rita ser alta e desengonçada. No início de 2006, aos 36 anos, estando entediada e insatisfeita com sua vida, essa curiosa personagem faz algo para agitar as coisas: monta um escritório de detetive e coloca anúncios nos jornais à procura de clientes. A única pessoa que responde ao anúncio é uma mulher que está à procura do escritor Jean Turner, que ela alega ser seu marido e que provavelmente estava escondido na ilha de Pico, em Açores, Portugal. Rita Malu dispensa o trabalho, convencida de que a mulher era uma louca que fingia ser a esposa do escritor desaparecido, que de fato existia, mas não estava desaparecido, haja vista que não tinha escondido de ninguém seu paradeiro. Mas mesmo assim, ela decide ir por sua própria conta à ilha de Pico à procura do tal escritor, numa espécie de viagem iniciática de busca por si mesma.

O segundo capítulo se chama "Não brinque comigo". Nele, o leitor conhece a história por trás da criação do conto "A viagem de Malu", que acabamos de ler. Trata-se, portanto, de uma mudança de nível narrativo, que ressignifica completamente o modo de encararmos o primeiro capítulo. Se num primeiro momento, lemos o

5 Sophie Calle é uma artista conceitual francesa. Sua obra transita entre diversas linguagens, como a escrita autobiográfica, a fotografia, instalação e performance, e tem como um dos temas principais a exploração do limite entre a vida privada e pública.

relato de Rita Malu com a suspensão da descrença que o pacto ficcional exige, agora sabemos que era apenas uma história dentro da história, um artifício dentro do artifício. Esse efeito se potencializa pelo fato de o narrador deste segundo capítulo ser o próprio Enrique Vila-Matas, que registra suas relações com a artista francesa Sophie Calle desde o momento em que ela lhe faz uma proposta de trabalho incomum. Calle lhe propõe que escreva um relato para que ela o transforme em vida. Ele escreveria uma história, ela a poria em prática. Com apenas algumas poucas condições, entre elas, a de que o projeto só poderia começar depois da morte de sua mãe, que, estando adoentada, tinha mais dois ou três meses de vida. Vila-Matas aceita e escreve o conto sobre Rita Malu que lemos no primeiro capítulo. O resto do relato é recheado pelos desencontros entre Vila-Matas e Sophie Calle, que adia a realização do projeto *ad eternum*, para desespero do escritor espanhol, que, ansioso para ver seu verbo fazer-se carne, tem um bloqueio criativo por conta desse adiamento.

A terceira parte, "O próprio imbróglio", assim como a segunda, também é narrada por Vila-Matas. Mas logo percebemos que o estatuto do narrador, aqui, não é o mesmo da parte 2. Como ele logo admite, em mais uma reviravolta do relato, toda a história envolvendo Sophie Calle contada no capítulo anterior havia sido inventada: "Sophie Calle nunca ligou para minha casa, isso pertence a minha imaginação, como também é inventada a história dos meus encontros e desencontros com ela" (VILA-MATAS, 2013, p. 286). Tudo foi apenas uma (auto)ficção inventada por ele enquanto escrevia um diário num caderno vermelho como um modo de contornar a monotonia dos seus dias e tornar sua vida mais *interessante*. Porém, agora que ele está adoentado, esperando ser operado por causa de uma insuficiência renal grave, agora que a morte se acerca perigosamente, decide que ele mesmo vai transformar o que escreveu em vida. Pede a Ray Loriega, um amigo em comum com Sophie Calle, com quem nunca se encontrara na vida, para convencê-la a lhe fazer a fatídica proposta, conforme ele tinha escrito em "Não brinque comigo". Assim, depois de alguns dias, Vila-Matas se encontra com a sua "artista narrativa" preferida café de Flore para que ela lhe faça a proposta "de verdade".

O desenrolar dessa cena, que coincide com o desfecho do livro, é bastante significativo. Antes, porém, de analisá-lo, gostaria de chamar a atenção para a segunda reviravolta que acontece no livro, quando Vila-Matas afirma, no terceiro capítulo, que o capítulo anterior fora inventado. Aqui, acontece uma coisa curiosa: os mecanismos da autoficção são expostos para que o leitor os veja a nu. Grosso modo, podemos dizer que a autoficção é composta pela fusão de, pelo menos, dois diferentes gêneros, o ficcional e o autobiográfico. Num deles, os fatos narrados devem ser lidos como verdadeiros; no outro, devem ser lidos como se o critério da verdade referencial não importasse, apenas o da coerência interna (verossimilhança), pois são fatos ficcionais. É verdade que, na autoficção, nem sempre é possível distinguir um gênero do outro (e é justamente por isso que Manuel Alberca caracteriza o pacto de leitura autoficcional como ambíguo), mas eles sempre estão lá, criando uma contradição lógica na cabeça do leitor.

O grande diferencial de *Porque ela não pediu isso* é que, diferentemente da autoficção convencional, que deixa peças soltas (dentro e fora do texto, dentro e fora do livro) para que o leitor monte o quebra-cabeça por conta própria, ela apresenta o recurso autoficcional de forma explícita. O autor fala: "– Eu menti no capítulo anterior, usei o meu nome e o nome de outras pessoas reais numa história inventada. Misturei ficção e realidade". Ao admitir isso, ele dá instruções ao leitor para ler o capítulo anterior como uma autoficção, assim como ele tinha feito no capítulo 2 em relação ao primeiro, quando quebra a quarta parede e diz que "A viagem de Rita Malu" era uma ficção.

Mas aí é que está, como essa mesma estratégia foi usada anteriormente, na passagem do primeiro para o segundo capítulo, ficamos com a impressão de que a qualquer momento vai aparecer outra parte

negando esta que estamos lendo. Talvez seja por isso que, em um texto de 2009, o crítico Domingo Sánchez-Mesa Martínez afirma estar convencido de que o conto terá mais capítulos. Tampouco importa que ele tenha errado a previsão (até agora), pois, de fato, o livro cria essa impressão de *mise em abyme*, na qual se espera que um outro capítulo surja para negar o atual, como um labirinto narrativo progressivo, que quanto mais cavamos, mais longe da realidade ficamos.

Acontece que a autoficção se distingue da ficção tradicional justamente por não se encerrar dentro do livro. Assim, algumas afirmações de Vila-Matas sobre a obra acabam influenciando diretamente no modo como devemos lê-la, quase como uma continuação dela. Em mais de uma oportunidade, o autor disse que o livro nasceu de uma proposta real feita por Sophie Calle, e que, na verdade, o segundo capítulo conta exatamente como as coisas aconteceram, tendo a fabulação se iniciado apenas no capítulo 3. Em uma entrevista de divulgação de *Exploradores do abismo* concedida a Carlis Geli (2007), por exemplo, ele afirma: "Se ela não botava a história pra andar, eu não podia escrever. Como eu tinha tomado notas do processo, decidi contá-lo como ficção para seguir escrevendo. Ou seja, para salvar a mim mesmo"[6].

Não é preciso dizer que essa informação traz uma nova reviravolta para a leitura de *Porque ela não pediu assim*. Continuamos a ter três diferentes gêneros dentro do relato. O primeiro capítulo continua a ser uma ficção. Mas se, antes, achávamos que o segundo capítulo era uma autoficção e o terceiro uma suposta autobiografia, agora eles trocam de lugar. Porém, assim como aprendemos a desconfiar do narrador da novela, podemos nos perguntar se Vila-Matas está dizendo a verdade em suas declarações. Se ele é capaz de romper o pacto de leitura num livro, por que não faria isso numa entrevista? Bem, se essa dúvida é legítima, então nós trocamos o labirinto progressivo, tal como expliquei agora há pouco, por um labirinto circular, no qual os dois últimos capítulos assumem um caráter ontológico instável, cada um deles podendo ser lido como autoficção ou como relato verdadeiro, desde que o outro tenha o estatuto contrário, numa espécie de gangorra tipológica. Ao leitor, resta só a incerteza.

***

Um dos temas principais do livro é a tensão entre literatura e vida. Essa tensão se manifesta, na maior parte das vezes, por meio da fórmula do artista que busca romper as fronteiras da arte e adentrar a vida. Assim é com Rita Malu, que cria um escritório de detetives inspirado no escritório de Sam Spade, do filme *O Falcão Maltês.* É assim com Sophie Calle, no capítulo 2, que propõe a Enrique Vila-Matas transformar seu relato em ação, do mesmo modo que é assim para o Vila-Matas do terceiro capítulo, que resolve ele mesmo encarnar aquilo que escrevera como ficção. Porém, justamente no terceiro capítulo, no qual essa tensão é elevada ao mais alto grau depois do anticlímax do capítulo 2, o enredo tem uma reviravolta. Isso acontece na passagem final do livro, quando Vila-Matas, doente e com uma sonda presa à perna, se encontra com Sophie Calle no Café de Flore para que ela lhe faça a proposta. A artista francesa atua conforme o *script*, agindo exatamente como a Sophie Calle de "Não brinque comigo". Vila-Matas, porém, se sente desconfortável com a situação, sem saber se ela estava fazendo a proposta pra valer ou era apenas uma representação. E, para a perplexidade de sua interlocutora, e do leitor, nega a proposta:

"– Não estou especialmente interessado em ir além da literatura. (...) Não quero mais indagar no

6 "Si ella no ponía en marcha la historia yo no podía escribir. Como resultó que había tomado nota del proceso, decidí contarlo como ficción para seguir escribiendo. O sea, para salvarme a mí mismo."

abismo, ou seja, no além da literatura. Não há vida lá, e sim risco de morte." (VILA-MATAS, 2013, p. 299).

Não deixa de ser surpreendente que, depois tanto esforço para transpor os limites do literário, Vila-Matas dê um passo atrás e retorne à literatura. Mas será que esse retorno é mesmo um passo atrás? Será que a literatura que surge depois desse movimento de superação do literário é a mesma de antes? Creio que não. No próprio livro há uma espécie de problematização da ideia de literatura que pode nos ajudar a entender o que está em jogo. Logo no início do capítulo 3, quando decide que vai viver tudo que tinha escrito no seu caderno vermelho, o autor se dedica a ler o seu diário. Logo no início do diário, antes de começar a inventar a história envolvendo Sophie Calle, há um trecho em que compara seu quarto a "'(...) uma cavidade craniana da qual surjo como um cidadão inventado...'". Essa comparação cria um problema, pois: "como fazer para *viver* essas frases tão sumamente literárias?". Em seguida, conclui: "Percebo que todas essas frases com as quais inaugurei meu diário são intrasferíveis à vida, são pura literatura" (VILA-MATAS, 2013, p. 284).

Não deixa de ser curioso que, quando escreveu de acordo com a realidade, ele produziu uma literatura incompatível com a vida, porém, quando começou a inventar uma realidade nova, ficcional, a literatura se tornou passível de ser vivida. Creio que essa dinâmica de dentro-fora, para usar a expressão de Josefina Ludmer, ajuda a entender qual é a literatura que Vila-Matas defende no fim do relato. Trata-se de uma literatura que não se opõe à vida, mas que também não se confunde com ela. E faz isso por meio da integração da realidade na tessitura ficcional, pela ficcionalização do eu (e do outro). Não é por acaso que a última frase dita por Vila-Matas a Sophie Calle no Café de Flore seja: "– Além do mais, já estou fora daqui." (VILA-MATAS, 2013, p. 300). É uma frase bastante misteriosa, e certamente existem muitas formas de interpretá-la. Numa delas, podemos tomá-la apenas como uma menção ao final do primeiro capítulo, no qual, depois de encontrar uma casa que lhe aparecera em sonho, Rita Malu tem um diálogo estranho com o velho que lhe atende na porta da casa. Primeiro, ela pergunta ao ancião se a casa estava à venda, que, em resposta, lhe desaconselha a comprar a casa, porque nela habita um fantasma:

> "– E quem é esse fantasma? – perguntou ela.
> – Você – disse o ancião, fechando suavemente a porta." (VILA-MATAS, 2013, p. 256).

A relação está no fato dos dois, Rita e Vila-Matas, assumirem um caráter fantasmagórico, no sentido que lhes é atribuído o dom de estar em outro lugar e, portanto, tornar a presença deles no lugar atual questionável. Mas se em "A viagem de Rita Malu" é mais fácil decifrar a teia simbólica desse estado de dissolução do eu, em "O próprio imbróglio" não é tão simples decifrar o que Vila-Matas quer dizer ao afirmar que já está fora daqui. Daqui onde? Da ficção? Da vida? É difícil dizer, afinal de contas, todo o relato é construído em cima da instabilidade dessas categorias. Talvez ele esteja fora da lógica de oposição entre a literatura e a vida. Se essa leitura faz sentido, pode-se afirmar que, dessa instabilidade, o Eu do autor se torna uma figura maleável, passível de invenção, autor e personagem, produtor e produto *ao mesmo tempo*.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O Homem sem Conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. (FILÓ/Agamben; 2)

DANTO, Arthur C.. O descredenciamento filosófico da arte. In:_____. *O descredenciamento filosófico da arte.* Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. (Coleção Filô/Estética, 4). pp. 33-55.

EAGLETON, Terry. *A morte de Deus na cultura*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janneiro: Editora Record, 2016.

JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. pp. 127-162.

GELI, Carlis. Soy un explorador de mi propio abismo. Entrevista com Vila-Matas. *EL País*, 10 set 2007. Disponível em: <https://elpais.com/diario/2007/09/10/cultura/1189375201_850215.html>. Acesso em: 01 jul 2018.

GROYS, Boris. *Volverse público:* Las transformaciones del arte em el ágora contemporánea. Trad. Pola Corte Rocca. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

LEIRIS, Michel. *A idade Viril:* precedido por *Da literatura como tauromaquia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Genealogia da moral*. Trad. Paulo Cézar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Domingo. *Oscilando sobre el cable:* Vila-Matas e la escritura Funambulista. 2009. Disponível em: <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrsanmesa1.htm>. Acesso em: 01 jul 2018.

VILA-MATAS, Enrique. Escribir es dejar de ser escritor. *Barcelona Review*, Barcelona, n. 23, mar/abr 2001. Disponível em: <http://www.barcelonareview.com/23/s_escribir.html>. Acesso em: 07 jul 2018.

VILA-MATAS, Enrique. Porque ela não pediu isso. In: _____. *Exploradores do abismo.* Trad. Josely Viana Araújo. São Paulo: Cosac Naify, 2013. pp. 239-300.

POR QUE INTERESSARIA A PROSA DE UM POETA? ASPECTOS DO ENUNCIADO POÉTICO E ENSAÍSTICO DE NÉSTOR PERLONGHER

10

Debora Duarte dos Santos
USP
Bolsista CAPES[1]

Introdução

Em 1997 é publicada pelo selo editorial Colihue a primeira edição de *Prosa Plebeya: Ensayos (1980-1992)*[2], obra em que estão recompilados tanto os principais contos, artigos e ensaios, como também alguns poemas publicados por Néstor Perlongher ao longo de sua trajetória intelectual. *Prosa Plebeya: Ensayos (1980-1992)* reúne, de modo não cronológico, as principais reflexões sobre as quais insistiu Néstor Perlongher: nesta obra aparecem suas preocupações filosóficas e políticas, herdadas, sobretudo, do pós-estruturalismo deleuzeano, bem como as fissuras formais que desenharam um estilo bastante peculiar no interior do debate político e artístico da Argentina dos anos 70 e princípios da década seguinte. Além do importante prólogo escrito por Christian Ferrer e Osvaldo Baigorria, na obra constam uma entrevista concedida pelo ensaísta em 1989 e algumas seções, como capítulos, que tratam de dar maior organicidade e contiguidade ao pensamento do autor: *Deseo y política*; *Barroco barroso*; *Antropología del éxtasis*; *Malvinas Argentinas*; *Eva Perón*; *Miscelánea* e *Apéndices*. Dentre os debates propostos por Néstor Perlongher, nestas seções destacamos as preocupações políticas e literárias sobre *"[...] las políticas del deseo, la identidad homosexual, Evita Perón [...], los posicionamientos políticos durante la Guerra de las Malvinas, y el ritual extático de la religión del Santo Daime"* (GOLDCHLUK, 2000). Para Graciela Beatriz Goldchluk (2000) menos que classificados, os textos aparecem agrupados por interesses teóricos e críticos, ainda que tenham sido publicados de modo esparso e circulado em distintos veículos. Analisando o título, a autora sublinha ainda o intertexto com outro importante poeta, o autor de *Prosas profanas* (1896), Rubén Darío. Se com o seu *"a arte pela arte"*, Rubén Darío tratava de profanar o tom sagrado e proselitista predominante na literatura e sociedade que lhe eram contemporâneas por meio da irreverência métrica e verbal; em *Prosa plebeya: Ensayos* encontramos uma espécie de Darío *on the road*, como diria Tamara Kamenszain em seu ensaio "El canto del cisne de Néstor Perlongher" (1996). Em Néstor Perlongher *"[...] lo profano deviene plebeyo"* (GOLDCHLUK, 2000). Tamara Kamenszain aponta que a sugestão refere-se ao fato de que:

---

1 Doutoranda em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana. Departamento de Letras Modernas (DLM –USP). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

2 Vale enfatizar que tanto Prosa plebeya: ensayos (1980-1992) quanto *Poemas Completos* (1980-1992) – em que encontramos contos, ensaios e poemas escritos por Néstor Perlongher durante os anos de 1980 a 1992 –, são obras póstumas, cujas edições e prólogos são de responsabilidade de Christian Ferrer e Osvaldo Baigorria, e Roberto Echavarren, respectivamente. O que sugere, portanto, uma seleção específica destas publicações. *Prosa plebeya: ensayos* (1980-1992) saiu pelo selo editorial Colihue, enquanto que *Poemas Completos* (1980-1992) foi editada por Seix Barral, ambas em 1997.

> Los poemas de Perlongher embarraron desde siempre el imaginario modernista. Mientras Darío trabajó la artificiosidad y el lujo de los materiales en descanso, Perlongher los acaparó para llevarlos a la rastra (terciopelo, lamé, hule, todos pisoteados) por las múltiples peregrinaciones que emprendió con su obra. (p. 202).

E acrescenta:

> Una memoria de los caminos –esa *topología* trazada por la infancia– *vuelve con fuerza para imprimirle a los materiales poéticos movilidad narrativa [...] En el corazón de cada libro de Perlongher hay un poema "largo" que exhibe la quinta esencia de esa narratividad viajera*. (Idem, grifos nossos). (Idem).

A autora antecipa ao leitor a vocação peregrina que predomina em Néstor Perlongher, a partir da qual "[...] se disimula el nomadismo del deseo homosexual [...]", (PERLONGHER, 1997b, p. 187).

Retomando o nomadismo como filigrana teórica para pensar a escrita perlongheriana, Paula Siganevich, em "A propósito de *Evita vive y otras prosas*" (2002) aponta que Adrián Cangi, "[...] al hablar de una lengua que no es plenamente poesía ni prosa [...]" (p.14), assinala a existência de uma escrita nômade em Néstor Perlongher: "sin fronteras, sin mercado". Uma escrita cuja produção de sentido se dá por meio do contato – e conflito – com as mais distintas dicções, como uma inscrição deleuzeana a partir da qual o escritor "[...] va siendo lo que se da [...]" (Idem, p. 15). O nomadismo aparece como característica central nos poemas e ensaios de Néstor Perlongher, garantindo com isso um estilo dominado por processos de insubmissão, sobretudo formais. Para Julio Prieto, autor de "Cercanías del escarpe, o de la bajura en Perlongher" (2016, p. 257): à poesia perlongheriana soma-se o *devir*, a *desterritorialização*, de modo que, aqui, o nomadismo aparece como *desplazamiento de lo literario*.

Com efeito, observamos que em Néstor Perlongher o nomadismo apresenta múltiplos desdobramentos, indo das políticas do desejo, à construção formal, chegando, inclusive, às distintas formas de incursão pelos gêneros. Neste trabalho, portanto, nosso interesse consiste em observar de que maneira os textos que integram *Prosa Plebeya: Ensayos (1980-1992)* representam o oximoro de um espaço contiguo ao mesmo tempo que de transgressão e de projeção de linhas de fuga.

Porque interessaria a prosa de um poeta?

> *Una risa incontrolable abre las preguntas, "¿es hombre o mujer? ¿es prosa o poesía?"*.
>
> (CANGI, 2000, p. 24).

Em "Perlongher Prosaico" – prólogo que abre a respectiva obra –, Christian Ferrer e Osvaldo Baigorria interrogam: "¿Por qué interesaría la prosa de un poeta?" (1997, p. 7) –pergunta que cifra o ponto de partida de nosso debate. Por um lado, esclarecemos que quando falamos de prosa em Néstor Perlongher, nos referimos especificamente aos ensaios publicados pelo autor; por outro lado, refletir sobre o ensaio enquanto gênero pressupõe considerar a linha tênue que perpassa dita discursividade, isto é, os pares de oposições[3] que tendem a dificultar uma possível definição de sua forma: O ensaio é poesia (produção de imagens) ou filosofia (discussão de conceitos)? É ficção ou argumentação?

3 Ainda que com algumas alterações, trabalhamos, especificamente, com os pares de oposições discutidos por Liliana Weinberg ao longo dos vários trabalhos que desenvolveu sobre o tema, tal como *Situación del ensayo* (2006).

Tem estilo digressivo ou concentrado? Trabalha com o "real" de modo oblíquo e refratário ou, ao contrário, preza pela transparência? Configura-se como território público ou privado? Objetivo ou subjetivo?

Ainda que possam ser relativizadas, as contribuições que Michel de Montaigne apresenta em *Ensaios*, uma obra de 1580, parecem contemplar os pares de oposições mencionados. Para Montaigne a escrita do ensaio devia ser única e exclusivamente de seu interesse e de alguns (íntimos), como parentes e amigos; o que evidenciaria, com isto, certa distância entre o mundo subjetivo e objetivo (PAVIANI, 2009, p. 01) – perspectiva que, no entanto, passou por consideráveis modificações de Montaigne a Locke, de Bacon a Kant, de Lukács ao "O ensaio como forma", de Adorno. A lista seria significativamente ampliada se elencássemos as múltiplas considerações para as quais: "[...] o ensaio, com características desenvolvidas de diversos modos e com diferentes intensidades, é o único gênero que permite ao leitor transitar do filosófico para o artístico, do filosófico para o científico ou, ao contrário, sem diminuir o rigor da exposição" (PAVIANI, 2009, p. 3). Muito provavelmente, esta seria a primeira tentativa de resposta à interrogativa apresentada pelos autores que prologaram *Prosa Plebeya: Ensayos (1980-1992)*, a qual pressupõe que o exercício de escritura conserva uma espécie de privilégio concedido ao escritor, permitindo-lhe o tráfego e incursão por entre distintas materialidades discursivas sem com isso naufragar em nenhuma delas.

Christina Ferrer e Osvaldo Baigorria apontam que este tipo de trânsito é quase sempre considerado como desdobramentos menores ou ocasionais do *opus magnum* do autor. Se por um lado a assertiva pode ser respaldada e verificável na maior parte das vezes; por outro, ainda que em Néstor Perlongher o exercício poético seja notório, distinguindo-se pelos importantes movimentos de inovação na poética argentina[4], há que ser sublinhada a relevância que o poeta adquire com a publicação de seus ensaios. Em "Perlongher Prosaico" (1997) os críticos assinalam:

> [...] el nombre de Néstor Perlongher resultaba garantía de ideas arriesgadas, humor irrespetuoso, posicionamiento político partisano, sonoridad lingüística, ridiculización de los lugares comunes del progresismo democrático y provocación insolente. Desde el inicio hasta el final de su experiencia como escritor, Perlongher desplegó su panoplia ensayística no sólo como pliegue o fuga del oficio poético. (Idem, p. 7).

Diante da urgência política dos anos 70, o ensaio argentino surgiu como um território extremamente crítico ao mesmo tempo que precário, ao qual pertenceram os *seres atípicos do pensamento* (p. 7). A divulgação do gênero ocorreu, principalmente, por meio de revistas culturais, já que durante algumas décadas a institucionalidade do estilo, bem como a formatação acadêmica da escrita acabaram por restringir seus espaços de circulação[5]. Por seu turno, as contribuições de Néstor Perlongher ocorreram em revistas e em suplementos de periódicos como *El Porteño*, *Alfonsina*, *Último Reino* e *Diario de Poesía*. Ainda, é importante mencionar o que os precedentes da crítica consideram como a pré-história do ensaio perlongheriano: suas reflexões sobre as zonas rosas da cidade, publicadas "*sin barroquismos de trinchera*"[6] em *La prostitución masculina*[7]. Para

4 Observada, sobretudo, no desenvolvimento da estética *neobarrosa*, em explícito diálogo com o neobarroco dos cubanos Lezama Lima e Severo Sarduy, e com o argentino Osvaldo Lamborghini.

5 Em "O ensaio como forma", Theodor Adorno expõe a problemática enfatizando o dogmatismo que prescreve o espírito científico acadêmico quando observada a "alergia contra as formas" (2012, p. 19), já que este as considera como "atributos meramente acidenatais". Theodor Adorno retoma o debate destacando o fato de que o ensaio: "[...] na Alemanha, esteja difamado como um produto bastardo [...]", revelando deste modo "[...] o preconceito com o qual o ensaio é costumeiramente tratado [...]" (p. 15).

6 Sem subterfúgios, evasivas. Aludindo, deste modo, à política exercida e imposta pelo regime ditatorial da época.

7 Reflexões que foram inicialmente desenvolvidas em sua dissertação de mestrado *O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo*, apresentada ao Departamento de Antropologia Social, da Universidade de Campinas (UNICAMP), em 1986 – ainda hoje considerada como um dos trabalhos mais emblemáicos já produzidos sobre o tema.

Malena Rey (s/d):

> En el caso de Perlongher, no puede decirse que su producción ensayística sea menos importante que su producción poética, quizás porque en el cruce de ambas se revelan las señas más emblemáticas de su estilo (la palabra exuberante, el humor desenfadado, la ridiculización de los lugares comunes, la provocación desbocada, el posicionamiento político). Entre el Perlongher de "Cadáveres", su largo poema incluido en *Alambres*, en el que sintetiza la época de la posdictadura con una sensibilidad nueva, y el Perlongher que explora los márgenes y retrata la violencia y el deseo de los homosexuales y travestis en textos como "El sexo de las locas", "Matan a una marica" o "Los devenires minoritarios", hay continuidades muy fuertes, que pasan por una temática marginal, un compromiso con la experiencia íntima y una observación minuciosa, expresada a través de la exacerbación lingüística del neobarroco rioplatense.

Se para os críticos: "[...] toda la vida de Néstor fue un largo ensayo sobre el deseo" (FERRER; BAIGORRIA, 1997, p. 12), o fato é que o escritor não se desvinculou das heranças deixadas pelos antecessores do gênero. Com a argúcia de Montaigne, revelou em seus ensaios o gosto pela liberdade de expressão, exaltando o interesse pelo experimentalismo – traduzido sobretudo numa linguagem refratária, que se contorciona sem, com isso, deixar extrair os sentidos. De Bacon**,** isto é, da valorização empregada às percepções sensíveis, buscou "[...] cercar suas reflexões com maior cuidado [...]", não para que fossem verdadeiras – como queria o filósofo –, mas para que não fossem "[...] apresentadas de forma [...] árida ao espírito humano" (Idem). Néstor Perlongher, estimou, ainda, a compreensão, resultando no que Adorno define como "forma aberta de expor o pensamento" (PAVIANI, 2009, p.3).

Êxodos *perlongherianos*: os diálogos entre prosa e poesia

> *"[...] como seria possível, afinal, falar do estético de modo não estético, sem qualquer proximidade com o objeto [...]?".*
>
> (ADORNO, 2012, p. 18).

Em "O ensaio como forma" (2012, p. 38), ao recuperar Max Bense[8], Theodor Adorno aponta que o: "[...] ensaio é a forma da categoria crítica de nosso espírito. Pois quem critica precisa necessariamente experimentar, precisa criar condições sob as quais um objeto pode tornar-se novamente visível, de um modo diferente do que é pensado por um autor; e sobretudo é preciso pôr à prova e experimentar os pontos fracos do objeto [...]" (Ibidem.).

> El ensayo es un trabajo de autoexamen, de revisión de los excesos, de horadamiento de zonas cristalizadas, de construcción de deseos abiertos que destaponen toda coagulación. Las escrituras ensayísticas son al mismo tiempo críticas políticas y autoexamen de las líneas de fuga del deseo biográfico. (CANGI, 2000, p. 18).

Além disso, outra importante nota sobre o ensaio deve ser considerada quando Theodor Adorno expõe que este "[...] ocupa [...] um lugar entre os despropósitos. Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último" (Idem, p. 17). Sobre este aspecto contrastante, quando reflete acerca das materialidades discursivas com as quais trabalha Néstor Perlongher, Adrián Cangi

8 Em nota de rodapé o tradutor afirma tratar-se de "Sobre o ensaio e sua prosa" (BENSE, 1947, p. 420). Ensaio disponível em: https://www.revistaserrote.com.br/2014/04/o-ensaio-e-sua-prosa/. Acesso em agosto de 2018.

(2000, p. 22) expõe a ilegitimidade dos enquadramentos genéricos que se prestam a ordenar o movimento verbal perlongheriano, já que postula que "[...] la narración de la prosa y la poesía insiste en sostener fragmentos que apelan a una continuidad narrativa [...] oscilación indecidible". Lenguaje que no es plenamente ni poesía ni prosa sino un *entre* ambos. (Idem). Tanto em Theodor Adorno quanto em Adrián Cangi identificamos esvaziamentos sucessivos, não somente do ponto de vista temático como também genérico, nos deparamos, portanto, com metamorfoses ininterruptas, sem as quais seria impossível evidenciar o teor das palavras que enunciam a potência verbal de Néstor Perlongher: contorção, histerese, iridescência, suspensão (op. cit., p. 21), diria o crítico. "Las formas se transmutan en otras, dan aparación a sus reversos, se regodean en lo impreciso e incluso perfilan lo impensado [...]" (CANGI, 2000, p. 22).

Em seu ensaio "Sobre Alambres", publicado em *El Porteño* nº 74, em fevereiro de 1988, por exemplo, observamos o trabalho com o objeto híbrido, com os êxodos e com os territórios liberados, e isto não só do ponto de vista do conteúdo, já que os entrecruzamentos formais –explícitos – reforçam os fluxos múltiplos inerentes à escrita perlongheriana. Por outra parte, quando Néstor Perlongher postula a existência de dois campos de forças ou dois movimentos expressivos de sua obra, trata de discutir que de um lado teríamos os materiais que descansam no discurso historiográfico, pelo menos até a catástrofe instaurada pela prosódia de "Cadáveres"; e de outro as derivas do desejo propriamente ditas, que percorrem da metade ao fim de *Alambres* (1987), e "[...] estala en la proliferación asociativa de "Frenesí". Néstor Perlongher ressalta que, apesar da tensão impostada nos dois campos que constituem *Alambres*, há que se destacar que os limites *son borrosos*. Para o poeta e ensaísta (1997b, p. 140), a épica sensual iniciada em *Austria-Hungría* (1980) converte-se em superfície alterada – transfigurada – em *Alambres*, quando passa a conformar um campo em que a épica barrosa faz da história desejo e alucinação.

Como assinala em seu ensaio, em "Cadáveres" observa-se a contorção da história, cujo deslocamento socava a suspensão do discurso oficial; para Néstor Perlongher neste poema o domínio poético é extraviado pela reinvenção de cenários e paisagens "[...] tratando de captar lo que había por abajo o por adentro, o sea, no contentarse con describir lo que 'pasaba', sino pescar la intensidad, los fuegos de palabras, siempre desfiguradas, mezcladas, trastornadas [...]" (1997b, p. 140). "Se trata [...] de una lucha, solitaria y atroz: deformar todo, desconfiar siempre de los sentidos dados, y [...] dejarse... dejarse arrastrar por lo que llega, por lo que nos sacude o nos tremola [...]" (Idem), como as lacunas e espaços em branco que configuram os versos finais de "Cadáveres" que, senão ambíguos, são os que mais suscitam questionamentos no leitor. Pois, como poder ser observado, com a negativa propõe-se a irrisão que descontrói os versos inicialmente apresentados:

> .....
> .....
> .....
> .....
>
> No hay nadie?, pregunta la mujer del Paraguay.
> Respuesta: No hay cadáveres. (1997a, p. 122).

Néstor Perlongher expõe que, ao fim e ao cabo, é sobre o corpo que se trata a poética de *Alambres*, o que coesiona a experiência tétrica de "Cadáveres" – o corpo do morto –, com os poemas que constituem um *devir mulher*[9] com "[...] lo chirriante, lo susurrante, lo fruitivo, el rasguido de las enaguas en el frufrú del rouge, la tensión diminuta del ánade en los tules, los íntimos recovecos del slip, el roce del esmalte en el botón bruñido" (1997b, p. 140), isto é, os *foulards* do estilo que ornam o discurso histórico, convulsionando-o com um *aullido de fin de fiesta*, como diria Tamara Kamenszain (*apud* PRIETO, 2016, p. 297).

Em *Alambres*, Néstor Perlongher não só desconfiou das matrizes "paridoras de idénticos gemelos" (1997b, p. 139) – revelando a inexistência de uma unidade de estilo – como também porque com este "estilo":

> [...] no eliminó la iluminación poética como marca del ensayo [...]. En sus ensayos leemos polémicas que, no obstante, afirman una potencia constructiva de la escritura. Perlongher no descuida el tema pero, a diferencia de las declaraciones de Borges en "La supersticiosa ética del lector", sabe que al alcanzar la eficácia no reside allí, sino en el trabajo de la sintaxis. Sintaxis en tránsito y superadora de las identificaciones. (CANGI, 2000, p. 5).

De *Alambres* ficam registrados os fluxos e as multiplicidades que caracterizam o estilo, talvez alguma iridescência *menos perecedera* (1997b, p. 140), pois como acreditava o poeta e ensaísta: "La poesía – pienso ahora – es un ramo del éxtasis" e de varias outras técnicas: "'Rumbos truncos': así calificó a sus prosas en alguna entrevista". (FERRER; BAIGORRIA, 1997, p. 7).

Considerações Finais

A prosa de um poeta interessa-nos, portanto, pelos deslizamentos temáticos que opera. Gabriela Ferro (2012, p. 11) propõe que "[...] o estudo da obra poética de NP implica que se desenvolvam reflexões que não se limitam a questões literárias [...]", já que em sua obra "[...] se entrecruzam suas reflexões acadêmicas, sua produção ensaística, sua prosa"[10].

> Se NP privilegia o trabalho com a linguagem em sua produção poética, não deixa também de aliar aos seus poemas assuntos que o insiram no contexto de sua época, como os desdobramentos filosóficos e sociais

9 O *devir-mulher* é um conceito sumamente operativo para a compreensão das materialidades poéticas e ensaísticas perlongherianas. Em *Mil platôs* (2008), Gilles Deleuze e Félix Guattari desenvolvem o conceito, o qual contrastam com as formas dominantes que cumprem papéis disciplinares em nossa sociedade. Para os filósofos franceses, "[...] todos os devires começam e passam pelo *devir-mulher*" (2008, p. 70), sendo portanto "[...] a abertura e a chave para os outros devires (criança, animal, vegetal, mineral, imperceptível) porque é o mais próximo do binarismo fálico" (SANTINI; CAMELIER, 2015, p. 105). Neste sentido, o *devir-mulher* refere-se tanto aos movimentos "[...] para fora das estruturas sociais de dominação" (Idem), quanto à distância que estabelece com a máxima dominante, como assinalam Rose Marie Santini e Joana Camelier. Gilles Deleuze e Félix Guattari apontam que o devir-mulher é a chave para a transformação e revolução daquilo que somos. Os filósofos argumentam que: "a noção de 'ser humano homem macho heterossexual branco adulto' é o ponto focal que estrutura o pensamento ocidental, que é excludente e repressivo em vários níveis: no nível sóciopolítico, no individual e no sub-individual. E libertar-se da ordem dominante é a grande motivação ético-política que pode desencadear movimentos para além destas estruturas. (SANTINI, CAMELIER, 2015, p. 105).

10 Ainda sobre a questão, no texto introdutório de A poesia desterritorializante de Néstor Perlongher – uma leitura de *Hule* (2012), Gabriela Beatriz Moura Ferro retoma o conceito de rizoma, discutido pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari. O conceito em questão parece extremamente operativo para compreender os deslizamentos temáticos por nós citados, já que podem ser pensados de modo análogo aos processos de desterritorialização e reterritorialização propostos pelos franceses. De acordo com a autora: "A concepção do rizoma se afastaria da ideia de estrutura centralizada, hierarquizada, na qual a metáfora mais comumente utilizada é a de uma grande raiz, da qual se originam ramos e destes as demais ramificações que se espalhariam, embora sempre ligadas por uma relação de interdependência com aquela matriz. No rizoma não haveria um ponto central, sendo que qualquer ponto poderia incidir ou afetar um outro ponto [...] O movimiento completo seria o de desterritorializações e reterritorializações constantes evitando-se que houvesse, em qualquer ponto, cristalizações desse processo. Esta ideia se refere ao principio de ruptura a-significante. De acordo com este principio, um rizoma pode ser rompido em qualquer ponto, mas também pode ser retomado em outro ponto qualquer [...]" (Idem, p. 23).

> dos movimentos contraculturais da segunda metade do século XX; assuntos que o liguem às discussões nacionais argentinas, como as polêmicas em torno da figura de Eva Perón ou com relação às consequências do fim da ditadura argentina [...]. (FERRO, 2012, p. 12).

Antes de propor restrições formais ao pensamento e ao material literário, o escritor promove torções significativas – a metáfora do rio fluido –, fazendo predominar a confluência entre os assuntos e gêneros que desenvolve. O argumento perlongheriano *devem* poesia; esta, por sua vez, surge amplamente influenciada pelos filosofemas franceses: como numa espécie de abandono (qualidade que foge do sedentário, da imutabilidade, do enquadramento que mina e esvazia o nódulo global do pensamento). Recuperando o cubano José Lezama Lima, Néstor Perlongher diz: "*Deseoso es aquél que huye de su madre*"[11]. Com efeito, ao apostar no "abandono" das restrições formais do gênero, o autor coloca em prática os aspectos que coordenam sua herança filosófica, já que "[...] Seus conceitos não se constroem a partir de algo primeiro nem se fecham em algo último" (p. 05), antes postulam o desejo contra toda sistematicidade: "O ensaio, enquanto é essencialmente linguagem, parte das significações, leva-as adiante, toma-as reflexivamente. Não aceita as definições, pois elas eliminam o que vive nos conceitos, na linguagem. Assim, o ensaio desafia o ideal da percepção clara e distinta" (Idem). Como afirma Gonzalo León: "Perlongher no era solamente homosexual, tampoco exclusivamente poeta neobarroso, ni un devoto del Santo Daime [...]". *A fin de cuentas* [em *Prosa Plebeya: Ensayos* (1980-19920)], "[...] ¿quién escribe? ¿quién habla? ¿es de parte de quién?" se pergunta a voz lírica de "Sobre Alambres" (1997b, p. 139, grifos nossos). Suspeitamos, com isso, que escreve

> [...] una multiplicidad y a la vez una simultaneidad de todo eso. De ahí el valor de Prosa plebeya, ya que hace entrar en contacto con todas estas dimensiones, dando una idea de totalidad, y de aproximación a su obra. Tal vez por eso en la entrevista que inaugura el libro cuando le preguntan para qué sirve ser escritor, él responde: "Para divertir la magia, desfigurar, confundir, desperdigar las palabras de la tribu"[12]. (Idem).

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. "O ensaio como forma". In.: *Notas de literatura I.* 2ª ed. Trad. e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. (Coleção Espírito Crítico).

CANGI, Adrián; SIGANEVICH, Paula (eds.). *Lúmpenes Peregrinaciones: ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.

CANGI, Adrián. *Insumisión y subjetividad en la obra ensayístico poética de Néstor Perlongher: Interferencias entre Brasil y Argentina en los años 80*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia,

11 Já que, como assinala Adrián Cangi, retomando Luis Thonis: "[...] importa menos la influencia, pues es de ésta de lo que se huye" (op. cit., p. 27).

12 Vale retomar o fato de que a questão da identidade foi algo que convulsionou o pensamento poético, político e ensaístico de Néstor Perlongher. Em Insumisión y subjetividad en la obra ensayístico poética de Néstor Perlongher: Interferencias entre Brasil y Argentina en los años 80 (2000), Adrián Cangi propõe que os deslizamentos identitários podem ser identificados por meio do enigmático e mascarado que recobrem a própria identidade do escritor: "[...] el poeta es ora Rosa Luxemburgo, ora Rosa L. de Grossman, ora Víctor Bosch [...]." No entanto, destaca o crítico: "Los seudónimos con los que Perlongher escribe en las revistas feministas argentinas *Alfonsina* o *Persona*, con los que firma los informes sobre la represión contra los homosexuales o con los que arenga la derogación de los edictos policiales, no apelan al anonimato, son parte de su singularidad de autor que busca instalarse en el plano de ruptura del género, que sus textos instauran" (pp. 23-24).

Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2000a.

CANGI, Adrián. "Una poética bastarda". *Tsé Tsé*, n. 7/8. Buenos Aires, 2000b.

CANGI, Adrián. "Poder decir sin descifrar". In. *La Habana Elegante – Dossier "Cosa de locas: homenaje a Néstor Perlongher*, nº 53, primavera – verano, 2013. Disponível em: http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2013/March_2013.html. Acesso em jul. de 2016.

DELEUZE, Gilles. "Post-scriptum sobre as sociedades de controle". In.: *Conversações 1972-1990*. 1ªed. Trad. de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. *O anti-Édipo: Capitalismo y esquizofrenia 1.* Trad. de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. 2ª ed, vol. 1. Trad. de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2.* 2ª ed, vol. 2. Trad. de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. 2ª ed, vol. 3. Trad. de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. 2ª ed, vol. 4. Trad. de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. 2ª ed, vol. 5. Trad. de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012.

FERRER, Christian; BAIGORRIA, Osvaldo. "Prólogo: Perlongher prosaico". In: PERLONGHER, Néstor. *Prosa plebeya: ensayos (1980-1992).* Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL, 1997.

FERRO, Gabriela Beatriz Moura. A poesia desterritorializante de Néstor Perlongher – uma leitura de *Hule*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo/ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2012. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-23112010-140835/pt-br.php. Acesso em: agosto de 2018.

GASPARINI, Pablo. "La lección de Néstor". In: *Caracol: Revista do Programa de Pós-Graduação da Área de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, n.1. (2010). São Paulo: FFLCH-USP, 2010a.

GASPARINI, Pablo. “Néstor Perlongher: una extraterritorialidad en gozoso portuñol”. In: *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXVI, n. 232–233, dezembro de 2010b, pp. 757–775.

GASPARINI, Pablo: “No entremeio do trágico: Perlongher e os “Cadáveres” da nação”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 29. Brasília, janeiro – junho de 2007, pp. 165-178.

GASPARINI, Pablo. “Las vueltas de Evita (reescrituras políticas en Walsh, Perlongher y Cucurto)”. In. *Revista Landa*, vol. 5, nº 1, 2016. Disponível em: http://www.revistalanda.ufsc.br/Edicoes/v5ed1-2016.html#. Acesso em 29 de dezembro de 2016.

GOLDCHLUK, Graciela Beatriz: (Reseña sobre) *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, de Néstor Perlongher Orbis Tertius, 2000 4(7). ISSN 1851-7811. Disponível em: http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/. Acesso em julho de 2018.

KAMENSZAIN, Tamara. “El escudo de la muerte: de Lamborghini a Perlongher. Argentina/ Rio de La Plata: Culturas 7, 1988, pp. 115-120.

KAMENSZAIN, Tamara. “El canto del cisne de Néstor Perlongher”. In.: CANGI, Adrián; SIGANEVICH, Paula (orgs.). *Lúmpenes Peregrinaciones: ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.

LEÓN, Gonzalo. “Una unidad plebeya” In.: *Revista Bazar Americano*, nov.-dic., 2013, XXI, nº 44. Disponível em: https://editorialexcursiones.com/2013/11/13/una-unidad-plebeya-por-gonzalo-leon-revista-bazaramericano--noviembre-2013/. Acesso em julho de 2018.

PAVIANI, Jayme. “O ensaio como gênero textual”. In.: *Simpósio Internacional de Estudo de Gêneros Textuais: O ensino em foco*, agosto, 2009, Caxias do Sul. Disponível em: https://www.escrevendoofuturo.org.br/arquivos/65/o--ensaio-como-genero-textual.pdf. Acesso em julho de 2018.

PERLONGHER, Néstor. *Poemas completos (1980-1992)*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997a.

PERLONGHER, Néstor. *Prosa plebeya: ensayos (1980-1992)*. Argentina, Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL, 1997b.

PERLONGHER, Néstor. *O Negócio do Michê- a prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PERLONGHER, Néstor. *Lamê: Antologia bilíngue espanhol português*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 1994.

PERLONGHER, Néstor. “’Cadáveres’ de Néstor Perlongher, recitado por el autor”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wJZKXwrOXb8. Acesso em março de 2015.

PRIETO, Julio. “Cercanía del escarpe, o de la bajura en Perlongher”. In: *La escritura errante: ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2016.

REY, Malena. "'Prosa Plebeya', de Néstor Perlongher". Disponível em: https://losinrocks.com/prosa-plebeya-de-néstor-perlongher-13b86f306bc2. Acesso em julho de 2018.

SANTINI, Rose Marie; CAMELIER, Joana. "Devir mulher, sexualidade e subjetividade: aproximações entrte Deleuse & Guattari e Pierre Bordieu sobre a construção social dos corpos". In. *Revista Ártemis*, vol. XIX, jan- julho 2015, pp. 101-108. Disponível em: http://www.periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/viewFile/26204/14098. Acesso em agosto de 2018.

SIGANEVICH, Paula. "A propósito de *Evita vive y otras prosas*". In.: *Cuadernos de Recienvenido/* 18 – Homenaje a Néstor Perlongher. São Paulo: Humanitas/ FFLCH- USP, 2002, pp. 13-15. Disponível em: http://www.elortiba.org/old/pdf/recienvenido18.pdf. Acesso em julho de 2018.

WEINBERG, Liliana. *Situación del ensayo*. México: Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos – Universidad Nacional Autónoma de México (Literatura y ensayo en América Latina y el Caribe, vol. I), 2006.

HISTÓRIA CONSTITUCIONAL E FRACASSO NACIONAL NO ROMANCE LATINO-AMERICANO CONTEMPORÂNEO

11

Dionisio Márquez Arreaza
PPG-UFRJ

Nesse trabalho, comento dois romances latino-americanos da primeira década de 2000: o romance haitiano **Bicentenaire**, de 2004, de Lyonel Trouillot e o romance venezuelano **Yo maté a Simón Bolívar**, de 2010, de Vicente Ulive-Schnhell. Os personagens vivem em sociedades em crise e esses textos serão entendidos como o romance latino-americano do fracasso nacional. Nos dois casos, a relação entre romance e política permite a integração de um texto literário e um texto cultural, em sentido amplo, que permite ver uma tradição dupla de linguagem que podemos identificar na linguagem literária realista e na linguagem política constitucionalista.

O romance e a constituição são textos que representam em palavras um sujeito num espaço que têm referência na vida social. A prosa constitucional situa um cidadão em harmonia e convívio com seus próximos dentro das fronteiras do estado-nação, e o dota de direitos e deveres em prol da liberdade, igualdade e justiça social. A prosa romanesca narra o personagem com profundidade de caráter num ambiente que destaca a sua ação em prol da representação ou figuração, e da interpretação do leitor. O constitucionalismo e seu cidadão, e a escrita romanesca e sua personagem compartilham a gênese moderna realista, respectivamente, no fim do século XVIII com as constituições francesa e haitiana, uma verdadeira cara de Janus, e ao longo do século XIX com as formas românticas e realistas. Um texto faz presença no outro, e vice-versa, emprestando forma e estilo, mas também na dimensão ideológica.

Com efeito, se toda luz esconde uma sombra, figuradamente falando, então tanto no discurso quanto nos fatos históricos, na historiografia ocidental eurocêntrica a valorização da Revolução Francesa de 1789 se faz a despeito do "silenciamento" da Revolução Haitiana de 1791, como argumenta o antropólogo haitiano Michel-Rolph Trouillot (1995, p.26-27). Partindo da unidade dupla dessas revoluções, a história constitucional moderna pode ser entendida como a história da linguagem das noções de liberdade, igualdade e justiça social da ideologia burguesa iluminista judeu-cristã, que já contém seu "pecado original bíblico", o seu antagonismo político-social inicial. Isto é: a divisão na colônia francesa de Saint-Domingue, a pérola açucareira mais rica do Caribe, entre o setor conservador do comerciante ultramarino escravagista e o setor liberal dos revolucionários jacobinos que oscilam entre reformismo gradual e abolicionismo completo. Eis a origem empírica da direita e da esquerda como campos políticos em concorrência pela hegemonia e que também fazem seu "bicentenário".

Nesta época de aniversários de independência na América Latina, **Bicentenaire** e **Yo maté a Simón Bolívar** cobram a dívida da desigualdade e a promessa de emancipação social que a história constitucional ainda não cumpre e, assim, lidam com a margem de não correspondência entre ideia de inclusão e praxe de exclusão. No primeiro texto a ação desenvolve a violência que reprime uma manifestação de rua contra o governo no ano 2004, momento da comemoração do bicentenário—homônimo do título—de independência do Haiti, o que evoca assim a memória de Toussaint L'Ouverture e Jacques Dessalines. No segundo, desenvolve-se

a violência que reprime duas manifestações simultâneas a favor e contra o governo bolivariano—nome que serve ao título parricida que vai lembrar o libertador Simón Bolívar.

No romance haitiano, o narrador marca no relógio dos personagens as horas e minutos da manhã em que Lucien Saint-Hilaire, um estudante de filosofia, vai a pé do morro pobre onde mora até uma manifestação contra o governo no centro da cidade capital, no final da qual ele é assassinado de tiro, possivelmente feito pelo próprio irmão caçula quem é parte de uma banda paga pela polícia para reprimir o protesto. O texto refere os acontecimentos em Porto Príncipe em janeiro de 2004, quando a polícia reprime uma manifestação estudantil sob o governo de Jean-Bertrand Aristide, um católico social admirador da teologia da libertação e que foi uma figura chave no período de redemocratização em meados dos anos 80 no fim da ditadura do pai e filho Duvalier, Papa Doc e Baby Doc, cujos governos geraram o terror paramilitar dos "Tonton Macoute".

No capítulo final, Lucien, cujo nome significa luz, se divide entre as ideias em sua mente sonhadora e os últimos passos na rua antes da queda de morte. Ele lembra dos ensinos e conselhos que lhe dera a mãe, uma camponesa que, apesar de ser cega por falta de médicos rurais, lhe pede para explicar "o fundo das coisas" (TROUILLOT, L., 112). Então ele invoca a mãe no pensamento:

> Ernestine Saint-Hilaire [...] C'est pour ça que je marche. **Pour trouver pas à pas le chemin de la vérité**. Oui, je t'aime, Ernestine Saint-Hilaire, et je voudrais t'offrir de nouveaux yeux pour voir, une espérance qui viendrait corriger le passé. **Je sais que tu seras morte avant que vienne la vraie vie.** Je sais qu'aucune médicine actuelle ne pourra réveiller la lumière qui dort dans tes yeux. Je veux saluer tes yeux, les projeter dans les yeux des petites filles qui deviendront de fortes femmes et ne doivent pas mourir aveugles, bêtement, parce qu'il n'y a pas de médecin dans la zone, parce qu'il n'y a pas d'argent pour payer le médecin, parce que personne n'a jamais pris le temps de regarder leurs yeux. **C'est pour tes yeux morts que je marche**. Et l'étudiant marche dans la foule à l'heure d'Ernestine[1] (grifos meus). (TROUILLOT, L., 113).

Lucien projeta no pensamento os olhos cegos da mãe sobre os olhos das jovens que ele está vendo e que, sob a direção dessa manifestação, vão devir mulheres "fortes" e ter a vida plena que a mãe não conseguirá ter. A poesia na mente do estudante de filosofia age; a sua poesia é ação e ativismo engajado enquanto manifesta na rua. Nessa união entre arte e política, os olhos que vêm e as palavras que dizem por parte de Lucien são assim uma investigação pela "verdade", uma "luz" transformadora em potencia capaz de cumprir a promessa iluminista do projeto constitucional. Seria a vitória da força do sonho, do amor e da beleza sobre a violência, a injustiça e a desigualdade. Mas essa luz é "frágil como a vida" e o «relógio» de Lucien e dos outros manifestantes perdem a sincronia e se perdem na confusão da repressão: "Les montres ne s'accordent pas. Jamais ne s'accorderont"[2] (TROUILLOT, L., p.115). A linguagem constitucionalista da inclusão e da vida na mente iluminada de Lucien vai bater contra a prática de exclusão e de morte da repressão do estado contra a manifestação pacífica, cidadã e democrática. A linguagem de Lucien, por um lado, avalia, questiona e denúncia o estado de coisas do estado político e, por outra, reproduz a fragilidade da *linguagem* frente à violência da *realidade*.

No romance venezuelano, o narrador revive o golpe de estado midiático-empresarial-militar dos dias

---

1 Ernestine Saint-Hilaire [...] É por isso que me manifesto na rua. **Para encontrar passo a passo o caminho da verdade**. Sim, eu te amo, Ernestine Saint-Hilaire, e gostaria de oferecer para você novos olhos para olhar, uma esperança que viria corrigir o passado. **Eu sei que você morrerá antes de vir a verdadeira vida**. Sei que nenhum remédio atual poderá acordar a luz que dorme em seus olhos. Quero saudar seus olhos, projetá-los nos olhos das meninas que se tornarão mulheres fortes e não devem morrer cegas, bestamente, porque não tem médico no local, porque não tem grana para pagar o médico, porque ninguém nunca deu- se tempo para olhar seus olhos. É por seus olhos mortos que me manifesto na rua. E o estudante caminha na multidão na hora de Ernestine.

2 Os relógios não se sincronizarão, não. Nunca vão se sincronizar.

11 ao 14 de abril de 2002, que deixou Hugo Chávez fora da presidência por pouco mais de 48 horas. Ali, duas manifestações, uma da oposição ao presidente, outra em apoio ao governo, se encontram nas imediações de Miraflores, o palácio de governo em Caracas, e deixam um saldo de vários mortos com evidências de franco-atiradores e indivíduos armados. Por outro lado, tempos depois, é assassinado o próprio fiscal do ministério público encarregado de investigar esses acontecimentos, impedindo aplicar a justiça aos culpados.

Um momento central do golpe se passa na Ponte Llaguno. Dessa ponte, simpatizantes do governo respondem com tiros de revolver aos tiros vindos, na avenida que atravessa a ponte, dos veículos blindados da polícia metropolitana de Caracas, na época, de inclinação opositora (isto é um pouco mais complexo, mas não é ocasião de aprofundar aqui). Mas, tirado do ar o canal do estado, os canais de TV privada editam e manipulam a cena para que os chavistas armados pareçam estar atirando na manifestação opositora que, momentos antes, passava nessa mesma avenida.

A sequencia é ficcionalizada no primeiro dos dois volumes do romance, chamados de Ying e Yang. Nessa situação de grande tensão, uma jornalista, Mary Bastidas, recolhe evidencias in situ para seu jornal, e entrevista Nério García, o próprio fiscal da república depois assassinado, que no romance vem das bases populares que apoiam Chávez. Ela descobre que o golpe na verdade são vários golpes simultâneos de várias facções dentro dos dois bandos, conspirando e contraespionando, jogando por terra a simplificação binária chavismo/oposição que se encaixa nos interesses dos dois lados da classe política corrupta. Nas últimas páginas do volume Ying, Mary vai para Miraflores não sem quase ser prendida, quase expulsa e até imobilizada pela guarda presidencial. Ela consegue chegar perto do Salão Ayacucho, o despacho do próprio chefe de estado, com um quadro grande de Simón Bolívar segurando a sua espada, e aos gritos ela consegue chamar a atenção do presidente. O presidente deixa Mary falar. Após ela superar a descrença inicial do presidente sobre a teoria aparentemente "conspiranóica" dos "golpes dentro do golpe", a jornalista expõe seus achados e sugere abertamente a cumplicidade com o assassinato por parte dos assessores presenciais que chama de "fantoches". Estes rechaçam a sugestão por "inaceitável", o próprio presidente os cala, mas adverte para a Mary "Ten cuidado con los que dices, Mary. Más vale que sepas de qué estás hablando" (ULIVE, e-book). (E) Mary continua a sua exposição:

> -[...] El movimiento de las bases, las propuestas para que la gente gobierne su barrio o vecindad, el proyecto de acabar con las estructuras políticas tradicionales; todo eso era una amenaza para esta gente. La realidad es amarga: Nerio García, luchador social de base que creía en el proceso, es asesinado por la gente dentro del proceso que pretende atornillarse en el poder para disfrutarlo para ellos solos. No se niegue a la verdad: Ellos son políticos. [...]Presidente: Ellos no son parte de su movimiento. Son la traba más importante al proceso de cambios que usted alguno vez explicó. Gente honesta, como Nerio, son los verdaderos protagonistas de los cambios y, al igual que Carrizales [o presidente de facto durante o golpe] se aisló en el poder, usted está alejándose de su base poco a poco. (ULIVE-SCHNELL, e-book).

É interessante reparar que para Mary o presidente, o centro de poder e do partido de programa socialista, fica sem saber da corrupção e o tráfico de interesses em seu redor, e que, por isso, ele próprio está em risco de ser excluído. Essa ignorância genuína justifica a ação dramática de o personagem chegar até o presidente e também mantém o horizonte de esperança no projeto chavista que, segundo Mary, estaria ameaçado de morte como o próprio fiscal. Depois de explicar a teoria do golpe múltiplo, Mary acalma o tom, olha para a pintura de Simón Bolívar e dá sentido ao título parricida do romance:

> -¿Es esto el sueño de Bolívar? ¿Venezolanos que se matan en las calles de Caracas? [...]
> -¿Sabe qué, señor Presidente? Esa gente, esos trepadores e incapaces, **han matado a Simón Bolívar**. **Han acabado con su sueño.** Su ideal de ver una nación unida y fuerte, [...] ha sido engullido [...]. Han remplazado la unión nacional por el odio a sus compatriotas, (y mientras nosotros seguimos gritando y creyendo que luchamos entre nosotros por algo más justo, ellos ríen con sorna y desfalcan las arcas de la nación.) El sueño de Bolívar no era ver a unos aprovechadores [...] obstruir la lucha del pueblo por crear una sociedad más igualitaria.
> - [...] Dígame entonces, ¿qué va a hacer? ¿Va a destruir el legado del padre de la patria, siguiendo el camino del odio y la división que le proponen, que incrusta en el poder a burócratas ineptos y **deja de lado a gente valiosa y honesta como Nerio**, cuyas **críticas son a veces difíciles de tragar** porque dicen la verdad? ¿O vamos a trabajar para construir un verdadero gobierno donde lidere la gente de las bases, [...] donde **toda la nación** se aboque al progreso y **seamos todos incluidos**? ¿Dónde olvidemos que antes que gobierneros u opositores, somos venezolanos, gente que heredó esta patria donde tantos murieron, donde tanta sangre corrió, por la **sola esperanza de vernos libres?** (grifos meus). (ULIVE-SCHNELL, e-book).

A linguagem jornalística de Mary, semelhante ao texto haitiano mencionado, é uma pesquisa pela verdade da vida nacional que vai de encontro à lógica binária opositiva do bipartidarismo não só do chavismo/oposição e dos campos direita/esquerda, mas da história política, no caso, do estado conspirador venezuelano cujo cunho petroleiro não posso aprofundar aqui. Com o que tem de história na defesa da ideia liberal, o jornalismo impresso da investigação astuta e a pedagogia comunicacional da Mary imprime no próprio romance uma linguagem romanesca de espírito constitucional.

Os romances podem ser entendidos como a manifestação de rua como expressão democrática direta entre governantes e governados. Encenando o ato de ativismo político da manifestação de rua através das marcas urbanas de nomes de bairros, ruas, e por isso mesmo, dos próceres e monumentos da formação do discurso de nação, a linguagem romanesca interpela seu outro, seu semelhante, a linguagem constitucional. Desta forma, interpela-se essa construção simbólica de nação no leitor que também não precisa ser cidadão "deste" país, mas de "um" país, dando um cunho universalisante a narração da nação, lembrando a conhecida frase de Homi Bhabha, dentro de uma dialética entre o local e o global, o particular e o universal. A tradição da linguagem da liberdade, da qual participam o romance e a constituição, traz à tona uma avaliação onde a literatura é tanto um objeto representativo de cultura quanto participante e produtora da linguagem política.

Referências

TROUILLOT, Lyonel. **Bicentenaire**. Paris: Hatier, 2008.

TROUILLOT, Michel-Roplh. **Silencing the Past: Power and the Production of History**. Boston: Beacon Press, 1995.

ULIVE-SCHNELL, Vicente. **Yo maté a Simón Bolívar**. [S.l.]: Masa, 2010. E-book.

AS FORMAS DE EXISTÊNCIA EM COMUNIDADE EM *LOS DÍAS DE LA PESTE*, DE EDMUNDO PAZ SOLDÁN

12

Ellen Maria Martins de Vasconcellos
USP

A partir da leitura de textos críticos de Florencia Garramuño, Raul Antelo e Gabriel Giorgi, observamos que a "desapropriação de todo traço de pertencimento a uma especificidade" (GARRAMUÑO, 2017) está presente em diversas práticas artísticas contemporâneas, nas quais a noção de indivíduo e de experiência a partir do eu parecem dar lugar a outros conceitos como o da singularidade, da comunidade, e a outras formas de registro do vivido que vão além do registro subjetivo, para abandonar a metafísica do sujeito e se desdobrar, colocando sempre um sujeito em relação ao outro, em disposição com o outro e para o outro.

Não que a literatura enquanto gênero não trouxesse como princípio a exploração de limites, a tensão com entre outros gêneros e o gesto autorreflexivo sobre suas formas institucionalizadas e seus formatos, mesmo antes das vanguardas no início do século XX, mas o que expõem esses críticos em relação à literatura contemporânea que se define como não pertencente a um campo específico e que se instala em um espaço de indeterminação entre gêneros, formatos e discursos é que essas práticas artísticas redefinem seu potencial político e seu valor ético e estético, além de sua posição e sua relação com o outro, através de um questionamento que antes pertencia apenas ao campo político: o do ser-em-comum.

Os primeiros teóricos que escrevem sobre isso são Bataille, Blanchot e Nancy, nos anos 80. Segundo estes autores, o conceito de comunidade serviu por muito tempo para caracterizar tanto políticas de esquerda quanto de direita (nazismo e comunismo, fascismo e liberalismo) e políticas nacionalistas extremistas, sem de fato uma reflexão sobre o termo, portanto, havia uma necessidade de retirá-la de seu uso institucional para não cristalizar seu pensamento, que se formula incessantemente e, que, por estar sempre aberta, não possui (e nem tem intenção de possuir) um valor em si, uma perspectiva totalizante. Dessa forma, o pensamento da comunidade recusa qualquer figuração de fusão, de uma voz única ou da ideia de uma comunidade frente à outra, para "atentar para a experiência de que somos em comum e não de que somos a identificação com um *algo*". (SCHUBACK in NANCY, 2016, p.21)

Por ser uma pesquisa ainda inicial, discorreremos brevemente sobre algumas dessas ideias para uma análise da obra *Los días de la peste* (2017), do escritor Edmundo Paz Soldán. Essa obra faz parte do *corpus* de meu projeto de doutorado, de título (provisório) "As formas de vida no tempo e no espaço da contiguidade e do desastre: Um estudo pós-humanista nas práticas artísticas contemporâneas", que pretende se ocupar, nos próximos anos, de algumas obras literárias como *La rebelión en la Ópera*, do argentino Carlos Ríos e *Los dias de la peste*, do boliviano Edmundo Paz Soldán; e algumas obras visuais de artistas como a brasileira Alice Miceli e o português Pedro Neves Marques, para pensar em suas potencialidades éticas e estéticas a partir dos questionamentos de certas categorias e noções encontradas em suas obras, como a própria ideia de indivíduo, de povo e de acontecimento, e da exploração de outras formas de atuar e olhar a comunidade, a cultura, a

política, a história e os problemas contemporâneos.

Esses questionamentos nos interessam porque acreditamos que para investigar a arte contemporânea como um todo, e a literatura contemporânea (hoje) é preciso uma perspectiva horizontal que abra diálogos tanto com as vanguardas inaugurais do século XX, com os procedimentos modernistas e com a noção de literariedade, quanto com as teorias filosóficas e as dimensões estéticas políticas tão presentes nas discussões de arte neste novo século.

A obra do professor universitário e escritor Edmundo Paz Soldán, *Los días de la peste*, foi publicada pela editora Malpaso, de Barcelona, e é composta por mais de trezentas páginas de breves relatos cuja autoria são os inúmeros personagens que estão envolvidos, em maior ou menor grau, em um acontecimento inesperado (mas não tão inesperado assim) dentro de uma instituição penitenciária chama La Casona: uma peste desconhecida e mortal.

> No era malaria sino algo mucho más potente, una nueva versión de un virus viejo o uno tan flamante que atacaba a humanos por primera vez o una vieja versión tan olvidada que volvía a la vida y era como si comenzara de nuevo. Daba lo mismo. No le interesaban los nombres sino lo que hacía con los cuerpos. (PAZ SOLDÁN, 2017, p.174).

Dissemos, no parágrafo anterior, "envolvidos em maior ou menor grau" porque enquanto alguns personagens apenas armam estratégias políticas desde seu exterior para uma possível contingência de problemas que se passam no interior de *La Casona*, como *el juez (*Arandia) e *el prefecto* (Vilmos); outros, como os presos e os agentes penitenciários, estão expostos à doença e a seus efeitos desde seu núcleo; e ainda outros, como alguns parentes que circulam e até vivem por ali, os médicos e enfermeiras que trabalham na ala da saúde e até o próprio diretor da instituição, se inscrevem nesse grupo de afetados pela doença, e muitos, inclusive, fazem parte do grupo de infectados, mas, ao menos teoricamente, teriam mais chances de salvar-se pelo direito de poder sair da Casona.

Também dissemos "um acontecimento inesperado (mas não tão inesperado assim)" porque, consta em vários relatos, e por personagens diferentes, que doenças contagiosas e outras "catástrofes" acontecem, de tempos em tempos, na instituição e no mundo para uma espécie de limpeza, para começar de novo. Neste trecho a seguir, por exemplo, a personagem da doutora, a personagem que viu e tentou tratar de inúmeros moribundos desde o primeiro dia em que se instalou a peste, através do fluxo da consciência mediado pelo narrador onisciente, discorre sobre o modo como um acontecimento coletivo lhe afetava o subjetivo:

> Se fue del sótano con náuseas y pensando que algo estaba mal con el doctor Achebi. Quizás algo estaba mal con todos. Algo estaba mal con ella, que seguía en pie, creyendo que la plaga podía solucionarse, cuando esta quizás era la definitiva, la que se llevaría a todos, la que borraría la Casona y Los Confines del mapa. Apenas se instaló ese pensamiento en su cabeza comenzó a cuestionarlo y desmontarlo, porque era una tonta vanidad sentir que la catástrofe que le tocaba a uno llegaba el fin de los tiempos. No, era apenas una pequeña crisis en la larga noche, la sacudida de un perro para librarse de sus pulgas. (PAZ SOLDÁN, 2017, p.285).

Como diz Blanchot (2013), é na proximidade da morte do outro que se reconhece que a morte de si nunca pertence a si; é só neste momento que se reconhece que só o que há de comum entre os seres é o compartilhar de algo que não lhe cabe, que se não se controla, que lhe é externo, como o nascer e o morrer. Ainda segundo Blanchot, neste momento em que uma experiência interior lhe parece devastadora a um su-

jeito, neste momento em que um experiencia o fim dos tempos para si e compartilha da iminência mortal de todos os seres, sem diferenciação, também o ser se desliza para fora, para além dos limites, e esta experiência se abre e se expõe à alteridade, "esse fora-de-si que é abismo e êxtase, sem cessar de ser uma relação singular". (BLANCHOT, 2013, p.30).

> La doctora no veía a Rigo por ninguna parte. Y comprendía que la necedad del virus no era nada ante el barullo desorbitado de los humanos. El virus era lo que era, no tenía opciones. Los humanos, en cambio, se esmeraban en el desmadre cuando asomaba el peligro, en la búsqueda de salidas que no tuvieran en cuenta a todos, en la piedad hueca, tanta religión no servía mucho. (…) ¿Debía invocar el principio de autoridad y darle prioridad al Gobernador? Decidió que no. Todos eran iguales ante el virus. (PAZ SOLDÁN, 2017, p.307).

O texto, apesar de estar todo fragmentário, composto por diferentes relatos, é dividido em três partes: *uno, dos, tres*, que podem diferenciar-se em um antes, um durante e um depois da peste. No entanto, essa divisão não é fechada, é um movimento em que a causa da doença não termina de ser descoberta na primeira parte e o efeito dela tampouco se restringe à terceira, nem se extingue com o final da obra. Já nas primeiras páginas da primeira parte, por exemplo, já há sinais de como a doença será devastadora a partir da paciente zero e na paciente um: uma bebê (paciente zero) que vive com sua mãe (paciente um) e seu pai dentro da prisão. Apesar de somente o pai ter sido condenado a viver na instituição, diz a mãe: "queríamos seguir viviendo juntos. Con un poco de quivo se puede todo en La Casona." (PAZ SOLDÁN, 2017, p.16).

Esses relatos de distintas vozes e diferentes perspectivas, que ora estão na perspectiva da primeira pessoa do singular, ora da terceira e algumas vezes, inclusive, na primeira do plural, apesar de alguns serem reconhecidos pela sua profissão (el gobernador, el prefecto, el forense, la doctora, el juez, el comandante), a maioria deles são identificados pelo seu nome ou apelido (Glauco, Celeste, Lya, Antuán, Krupa, Tiralíneas, Vacadiez, Flaco, Rigo, El loco de las bolsas, etc.). Esses nomes ou apelidos, que aparecem entre colchetes e que, em seguida, temos acesso ao seu relato *in media res*, não é suficiente para determinar quem são presos, agentes penitenciários, visitantes ou mesmo outras pessoas que nem chegam a entrar na Casona, como é o caso de Mayra e Dobleyú. Os relatos são construídos de forma ambígua para tensionar a individualização com a dissolução dela no coletivo. Com isso, se percebe que, apesar da identificação, não importa quem é recluso, quem é agente, qual é a categoria ou o lugar que um ocupa na Casona, ("es lo mismo ser preso que ser guardia", p.283), mas sim no destino em comum, naquilo que lhe acontece, fora de si.

A doença, que incidirá na Casona, não vê hierarquias ou qualquer diferença que os discrimina. Como se nota nos dois trechos da obra de Paz Soldán colocados anteriormente (p.285 e p.307), a percepção dos personagens de que a morte chegará a todos não os dissolve em uma massa em que as individualidades se perdem. Apesar do destino em comum (a morte), cada ser é singular, e expõe sua experiência, inscrevendo seu relato como parte de uma obra inacabada, que, como diz Nancy, se oferece a todos, mas não pertence a ninguém.

> Ahora solo buscábamos sobrevivir en un mundo en desacuerdo con nosotros, y no era fácil. Vivíamos con hambre, a base de arroz, tomate y algo de fruta. Hubo que limpiar bajo la mirada severa de una mujer de falda aparatosa. Mientras pulíamos ollas nos olvidamos de dónde estábamos. Era raro todo tan normal. Los clientes debían ser asesinos, violadores, pedófilos, asaltantes, desfalcadores, y ahí los escuchábamos hablar de fútbol y discutir de deudas como si nada. (PAZ SOLDÁN, 2017, p.102).

Um exemplo é o personagem de Rigo, autor do relato acima, um preso que, a principio, não entende a razão pela qual foi preso e tenta se adaptar ao novo cenário, tentando achar sua função, sua "missão". Por ter uma religião que considera todos os seres vivos de igual importância, chamada pelo próprio personagem de "Transfiguración", Rigo não mata insetos ou qualquer outro bicho, e não come carne. Além disso, seus relatos são sempre na primeira pessoa do plural, já que considera que ele mesmo é composto de inúmeros vírus, bactérias e outros seres. Com a peste chegando em seu estado de maior emergência, Rigo passa a ajudar os doentes junto com aqueles que, aparentemente, estão imunes a ela. No entanto, para ele é um paradoxo combater algo que também é uma vida, que tem sua humanidade estendida, e que, em sua religião, não se distingue dele mesmo. "La doctora tenía razón, éramos peores que un virus. Pero los virus, ¿no los teníamos nosotros, en nuestro sistema? ¿No nos ayudaban a luchar contra los virus? ¿No eran los virus también anti-virus?" (PAZ SOLDÁN, 2017, p.317). Depois, ao passar por uma espécie de crise, segue ajudando os doentes voluntariamente, até seu relato final, quando consegue identificar-se com um "yo". Essa tensão do texto entre o ser singular e a "obra" coletiva é importante para a construção dessa comunidade "por vir", visto que para Didi-Huberman:

> No basta (...) con que los pueblos sean expuestos *en general*: es preciso además preguntarse en cada caso si la forma de esa exposición – encuadre, montaje, ritmo, narración, etc. los encierra (es decir, los aliena y, a fin de cuentas, los expone a desaparecer) o bien los desenclaustra (los libera al exponerlos a comparecer, y los gratifica así con un poder propio de aparición.) (DIDI HUBERMAN, 2014, p.150).

Os relatos escapam de uma linearidade temporal, porém a cada novo relato, o personagem relator parece evocar novas imagens e eventos mesclando com imagens e eventos já dispostos para que o leitor, a partir da montagem do dito e dos vazios deixados pelos relatos, vá armando não só a estrutura da Casona, mas também o que aconteceu nos dias da peste. A experiência é subjetiva, mas também constrói, em sua multiplicidade, uma história do coletivo. Os relatos não seguem uma hierarquia, não há ordem entre as vozes de fala, nem a exclusão de um relator depois de seu relato, (isto é, este pode regressar e dar um novo relato posteriormente), assim como a própria estrutura da Casona, onde, na prática, qualquer hierarquia parece anulada entre opressor e oprimido, culpado e inocente, corruptores e corruptíveis.

Mas essa desconstrução de divisões não configura numa fusão, porque não há a menor possibilidade de uma comunhão, de uma voz comum, de um "nós" que representa a todos. Na Casona, não há isentos, porque não há como se ausentar a partir do momento em que se está inserido. Na Casona, há somente a possibilidade de uma simultaneidade, de uma co-presença sem nenhum valor de subordinação e sim de contiguidade. Ali, ao menos durante esses dias que configuram a história, todos questionam seus papeis políticos, médicos, agentes, presos e administradores, um em relação aos outros, construindo e destruindo a ordem política, desoperando práticas, religiões, imagens e discursos consolidados, ou seja, partilhando o dissenso. E assim, justamente pela impossibilidade de uma ideia de comum entre eles, pela impossibilidade de uma comunhão ou mesmo de um projeto, de uma solução, é que a Casona pode se configurar como uma comunidade dos que nada tem em co-mum, como diz Jean-Luc Nancy, "a não ser a mera existência "com", "entre", "em", "fora", "para" um e outro, a exposição de uns aos outros, de uns com os outros, de uns entre outros". (NANCY, 2016, p.18).

Desde a perspectiva de Jorge Alemán (2012), a partir de seu estudo de Lacan, pode-se entender a comunidade como estruturada a partir de um heterogêneo constitutivo. Segundo o autor, a comunidade é definida não por haver uma essência ou um discurso único que a delimitaria, mas pela sua natureza sempre

aberta, já que os sujeitos que a constituem assim também são: abertos, sem essência, que nunca podem ser representados em sua totalidade por um significante. É claro, afirma Alemán, que estes sujeitos "hablantes, sexuados, mortales" (ALEMÁN, 2012, p.40) são compelidos a buscar significantes, e até mesmo, outros sujeitos, para (tentar) completar seu vazio estrutural. Mas ainda que um sujeito sempre necessite de outro para existir, o autor diz que o que há em comum é apenas o encontro entre essas solidões dos sujeitos, já que não há propriedades comuns sócio-simbólicas entre eles, e, portanto, tampouco a possibilidade de uma relação estável e definitiva (p.15-16). A essa relação, entendida como vazia, apenas construída por um "não saber" é que o autor chama de "Comum".

> El común sin fundamento identitario, distinto de las propiedades homogeneizantes del capitalismo, anterior a toda división del trabajo o jerarquía burguesa, irreductible a todo cálculo utilitario de los semblantes. Nuestro Común es lo que podemos hacer juntos con el vacío de lo que "no hay". No es la propiedad que nos unifica, ni la potencia que nos constituye; el común es lo singular del síntoma, la Soledad que inventa al lazo social para que la misma se transforme en una voluntad política. (...) Una perspectiva del Común que se pueda diferenciar del "para todos" capitalista. Un estar juntos, un ser con los otros. (ALEMÁN, 2012, p.59-60).

Anterior a Alemán, mas com conclusões semelhantes, Jean-Luc Nancy, se debruçou sobre o conceito de comunidade, e diferencia a ideia do "ser comum" do "ser em comum". Enquanto a ideia do "ser comum" faz parte de uma concepção de comunidade como essência que compartilha uma identidade plena, o "ser em comum" o que comparte com outros seres é justamente a ausência de um ser comum, um super-sujeito que possui uma voz que representa "todos nós". O que o autor chama de "ser em comum", ou simplesmente "ser-com", tem como condição primordial sua co-existência com o Outro, nunca para uma tentativa de fusão, que eliminaria a diferença ou a alteridade, mas sim porque é aberto a todos, contrariando a ideia de in-dividuo, de propriedade, de ego. Por isso, Nancy postula que o ser-com, antes de ser algo, já está exposto ao mundo, pois a experiência só se dá no reparto de si, fora de si, exatamente no limite em que os seres se articulam. Por isso, todos passam a ter valor de ser-com, pois não existe um ser que não se distinga em relação ao outro, e não há um ser singular sem que também exista outro ser singular.

Na obra *Los días de la peste*, o que se nota é um constante movimento de inclusão do outro no relato de um, o que faz com que o sentido, a experiência circule na reconstrução desse acontecimento. Não há uma identidade unitária, nem um discurso no qual todos acreditam ou reproduzem, muito menos uma dialética do conflito. "Al salir [el comandante] se preguntó quién ganaría, si el virus o la Innombrable" (PAZ SOLDÁN, 2017, p.325). O que parece acontecer é justamente o contrário: uma resistência política a qualquer tipo de fusão, e por estar sempre aberto, inclui também a exterioridade que não controla: o contágio, a peste, a morte.

> Que el hombre pueda ser destruido no es, por cierto, algo tranquilizador; pero que, a pesar de ello y a causa de ello, en ese movimiento mismo, el hombre siga siendo lo indestructible: eso es lo verdaderamente abrumador, porque ya no tenemos posibilidad alguna de vernos jamás desembarazados de nosotros mismos, ni de nuestra responsabilidad. (BLANCHOT in DIDI-HUBERMAN, 2014, p.12).

Roberto Espósito, um intelectual italiano que também discorre sobre o tema em sua obra *Termos da política: comunidade, imunidade, biopolítica* (2017), introduz o conceito de imunidade em contraposição com o conceito de comunidade. Para explicar, o autor faz uso das etimologias de ambas as palavras: derivadas de

munus, que significa dom, dever ou obrigação, *communitas* seria um dom não próprio de alguém, mas comum a todos, e que exige, portanto, a doação de um para o outro, enquanto *immunitas* supõe a isenção dessa condição, e, portanto, imune seria aquele que é exonerado, que está salvo das obrigações comuns e dos perigos que afetam aos que estão em comunidade, rompendo, assim, o sistema de circulação social e reconstituindo as fronteiras entre o que é próprio e o que é comum.

O conceito de imunidade, segundo o autor, é uma categoria histórica e coincidente ao conceito de modernidade. Afirma Espósito que o termo começou a ser usado no âmbito médico e jurídico, mas logo se estendeu a outros âmbitos e até outros sentidos na contemporaneidade. A noção de imunidade, indispensável para proteger a vida própria (a roupa, as medicinas, as armas) já que a autoproteção quase sempre foi uma exigência de todas as civilizações, no entanto, ao elevar demasiado sua ação e importância, se torna uma espécie de insidia, onde não só a existência coletiva se perde, mas também a liberdade individual, pois, em excesso, a imunidade, além de negar o comum, a circulação de sentido, acaba por negar a própria vida. Em suma, o que protege o corpo individual de um "mal", também pode chegar a impedir seu próprio desenvolvimento.

> A través de la protección inmunitaria la vida combate aquello que la niega, pero según una estrategia que no es la de la contraposición frontal, sino la del rodeo y la neutralización. El mal debe enfrentarse, pero sin alejarlo de los propios confines. Al contrario, incluyéndolo dentro de estos. La figura dialéctica que de este modo se bosqueja es la de una inclusión excluyente o de una exclusión mediante inclusión. El veneno es vencido por el organismo no cuando es expulsado fuera de él, sino cuando de algún modo llega a formar parte de este. (ESPÓSITO, 2003, p.17-18)

A ameaça se situa sempre na fronteira do interior com o exterior, ou seja, entre o que é próprio e o estranho, e é algo ou alguém que, ao penetrar em um corpo – individual ou coletivo –, o altera, o transforma, o corrompe. Já o contágio (termo usado principalmente nas linguagens da biologia, do direito e da política), diz Espósito, é uma mecânica que dissolve as fronteiras e é inerente a toda forma de vida e a toda associação humana. Por isso, o contágio, em *Los días de la peste*, pode ser entendido como a consciência do ser-com; a forma pela qual os seres se dão conta de seu destino, aquilo que todos têm em comum.

E apesar da morte ser inevitável a todos os seres vivos, é a partir da ameaça do contágio da peste que já ultrapassou as fronteiras e atinge letalmente alguns deles, que os ainda vivos passam a sentir, na experiência da morte do outro, ou seja, na experiência que é sempre fora-de-si, que a experiência da morte de si também é inevitável, independente do cargo exercido ou da condenação pela qual foram julgados.

Diante, portanto, do desastre iminente, sua forma de sobrevivência, é a imunização, um dispositivo que controla e retém a contaminação. Assim, a imunidade é a forma de não homogeneizar o comum, isto é, de manterem-se vivos, dentro do "próprio".

Em *Los días de la peste*, se encontram e se oferecem formas, das mais diversas, para sobreviver à peste, modos de imunizar-se. Como se notará no trecho abaixo, assim como a sociedade atual que constrói um imaginário, uma cultura e prática do medo para criar um mercado de segurança, conforme afirma Espósito, e uma política de mercantilização da autoproteção para confinar o indivíduo até ele sentir a necessidade de negar a própria vida, a própria liberdade, na Casona, a imunidade é apresentada não só como condição de "refractariedad del organismo ante el peligro de contraer una enfermedad contagiosa" (ESPÓSITO, 2003, p.16), ou seja, como natural para a autopreservação, mas também como mercadoria a ser negociada, regateada e comprada,

já que a ameaça de ser contagiado faz com que o preço da imunidade aumente.

> En las paredes anuncios de astrólogos que ofrecían leer "preferentemente de noche", si la plaga estaba mencionada en las estrellas de quien consultaba su futuro, y de médicos aparecidos de improviso, vendiendo ungüentos y curas extravagantes, ofreciendo su experiencia ("vencí la plaga del Norte, sé cómo tratarte!"), usando su celda o cuarto como si tratara de un consultorio. Había quienes preferían no salir al aire libre, pero a otros los tentaba el bisnes y ofrecían trajes protectores de confección casera ("no sirven de nada", dijo la doctora), comidas limpias de toda contaminación, veneno de sapo para desintoxicaciones ("no son lo que yo quiero", se molestó Lillo cuando se lo llevaron a su departamento). Se vendían termómetros, barbijos, medicamentos antipalúdicos (...). Quienes se autoaislaban habían aprendido a hacerlo en sus pueblos azotados por plagas, pero otros preferían pensar que la protección de la [diosa] Innombrable era suficiente para preservarlos. (PAZ SOLDÁN, 2017, p.236).

Outra forma de imunidade que permite a resistência do próprio em contraposição ao comum para resistir também à peste é a construção de um personagem despersonalizado, que poderíamos considerá-lo também como "ser-em-bando", um preso que praticamente se exclui, tornando-se uma espécie de repositório de citações alheias de gêneros vários: discurso religioso, letra de música, gritos de outros presos, bordões de apresentadores, etc. É o personagem nomeado "El loco de las bolsas", que nos parece a figura mais irônica da trama, já que para se retirar de cena, ele se compõe por múltiplas vozes.

> Quién hace tanta bulla y no respeta la paz que va quedando. Un poco de consideración por favor. Es solo el silencio el que te llama, cansado ante la tarde gris de angustia. No te pongas triste de saberte solo, sal pronto a la calle, vístete temprano, la Casona está llena de voces y pasos, y tú estás solo en un mundo de metal. Disparos, disparos. De quién es este cuchillo? Quién lo ha tirado aquí? Para mí, para mí? El reposo caliente aún de ser. Gran circo gran señores, con la famosa cabra hipnotizadora. Y ahora. Con una coima los dejaré salir. Ma Estrella es mi señora, nada me faltará. Abran su corazón, señores, no es una raza maldita, ellos no tienen la culpa. Los microbios hacen lo que pueden. (PAZ SOLDÁN, 2017, p. 304).

Outra estratégia de imunizar-se que encontramos em *Los dias de la peste*, é a usada por Rigo que utiliza o pretexto de sua religião, que consiste em ser um ser tão aberto que todos os seres são, em certo grau, ele mesmo, e, por terem a mesma importância e equidade que ele mesmo, sempre se colocava como "nosotros". Até certas partes do corpo, para Rigo, eram seres singulares e, portanto, com vontade própria, desejos, pensamentos, etc. Em muitos de seus relatos, se nota uma convicção quase extrema religiosa de suas crenças, porém, em algumas poucas passagens, se nota que esse recurso se trata de uma astúcia para sobreviver.

> Castillo nos decía que no fuéramos tan estrictos, agarraba las papas de un anticucho y hacía como que las tiraba al piso, riéndose de nosotros después de que le dijéramos que las papas tenían alma porque una nueva planta podía crecer de un pedazo de ellas que cayera al suelo. Nuestra boca trataba de hacer el gesto de la risa, y no podía. (PAZ SOLDÁN, 2017, p.237).

Rigo, portanto, não teria direito a excluir um ser sequer. Espósito chama este fenômeno de "singularidade impessoal" ou "impessoalidade singular", que, segundo ele, rompe com as formas de individuação dos homens, plantas, animais etc. a favor de uma biopolítica afirmativa, de uma "comunidade que vem" – que se aproxima também do que Deleuze e Guatari chamam de "devir animal". Ed Cohen também se acerca a esse pensamento quando afirma:

> Todos os seres vivos devem ser simultaneamente atados e abertos, localizados e distribuídos, enfocados e emaranhados. Além disso, os organismos só existem na medida em que coexistem – como revela, por exemplo, a nossa própria coexistência com as bactérias comensais que florescem nas nossas entranhas e pele. (...) Assim, o corpo do indivíduo oculta uma duplicidade intrínseca, precisamente na medida em que "ele" nos identifica, tanto individual quanto coletivamente, como humanos. A duplicidade moderna do corpo humano é um verdadeiro paradoxo, simultaneamente uma singularidade geral e uma generalidade singular. Se a consideramos como tal, começamos a discernir algumas das especulações econômicas, políticas e filosóficas no nosso próprio "especialismo" como humanos que subscrevem a nossa noção de que pertencemos à espécie humana. (COHEN, 2013).

No final do livro, inclusive, o autor faz uma nota citando alguns dos textos que foram incluídos nas falas de El loco de las bolsas e de Rigo, justamente os dois personagens que assumem essas posições irônica de singular-plural como forma de imunizar-se e que sobrevivem à peste: são versos de Alberto Silva, Serge Pey, Tomas Tranströmer, Jakob Von Uexküll, Jesús Urzagasti e Diamela Eltit, escritores cujas obras, apenas de pesquisá-las rapidamente, parecem transitar por – e, em alguns casos, cohabitar – esse espaço que reúne as diferenças, sem tentar encontrar uma comunidade perdida, figurações de fusão ou qualquer imanência de vida.

Acreditamos que esse pensamento que enxergamos na obra de Paz Soldán e em outras literaturas do presente, fotografias, performances, vídeos etc., que em vez de hierarquizar, fundir e aniquilar seres, pensando-os em *oposição*, problematiza as *relações* de *um com o outro, um entre outros*, e que, portanto, reconfigura o vivo em contiguidade, num prolongamento metonímico e não em um transformismo continuísta, é o que potencializa a arte contemporânea que, ao abrir mão de sua moderna autonomia e seu campo específico, se abre à pluralidade infinita.

> Situados en el contexto de una preocupación contemporánea por aquello que "viene después del sujeto", pensar la vida más allá de la persona y del individuo es un modo de salir de las constricciones identitarias y personales, un modo de resistirse a tomar la interioridad del individuo como refugio. (GARRAMUÑO, 2018).

Uma arte que traz à luz este pensamento, sem doutrinar, proporciona uma mudança de postura, política e crítica, para nunca fechar a relação com o desconhecido e para nos fazer olhar para o presente e pensarmos em formas de resistência à subordinação de uma comunidade por outra, à redução de várias vozes a somente uma e à equivalência do ser com o objeto mercadoria, com valor de uso e troca. Além disso, esse tipo de pensamento, acreditamos, também nos faz olhar para o passado, para que repensemos nossas engessadas análises e definições de sujeito, de povo, de outro, de História, para, quem sabe, abrir, de fato, para uma potência de vida, uma restituição de um Humanismo, que comporte, de fato, o outro, toda a comunidade. "Talvez seja a partir desse ponto o ‹poder de ser afetado› – que o esboço de uma outra ética pode ser vislumbrada, nas condições do ecossistema atual". (PELBART apud NANCY, 2014).

Fontes de consulta

ALEMÁN, Jorge. *Soledad: Común.* Políticas en Lacan. Buenos Aires: Ed. Capital Intelectual, 2012.

ANTELO, Raul. El terror de la inmunidad. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, Valencia, n.10, p.227-240, 2017.

BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Brasília: UnB, Lumme, 2013.

CALDARONE, Rosaria. La comunidad de los otros. A partir de Jean-Luc Nancy. *Thémata. Revista de Filosofía*, Sevilla, n.47, p.301-313, 2013.

COHEN, Ed. Tendências humanas. *E-misf*érica*. Bio/zoo*, vol.10, n.1. 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs:* Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 04. São Paulo: Ed. 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.

ESPÓSITO, Roberto. *Termos da política: comunidade, imunidade, biopolítica.* Paraná: Ed. UFPR, 2017.

_____. *Communitas.* Origen y destino de la comunidad. Buenos Aires: Ed. Amorrortu, 2003.

GARRAMUÑO, Florencia. O outro avança sobre mim. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.48, p.11-28, 2016.

_____. Depois do sujeito: Formas narrativas contemporáneas e vida impessoal. *Estudos de literatura brasileira contemporânea.* n.50, p.102-111, 2017.

_____. “Potencias de la vida anónima”. 2018. Disponível em: <https://www.academia.edu/36864508/Potencias_de_la_vida_an%C3%B3nima>. Acesso em: 09 jul. 2018.

GIORGI, Gabriel. *Formas comunes.* Animalidad, cultura, biopolítica, Buenos Aires: Eterna cadencia. 2014.

GONZÁLEZ BLANCO, Azucena. Estética política y teoría de la literatura: un diálogo abierto. *Revista Res pública*, Madrid, vol.17, n.2. 2014.

GROPPO, Alejandro. Tres versiones de la comunidad. *Revista de Filosofía y Teoría Política*. n.42, Departamento de Filosofía, FaHCE, UNLP, p.51-70, 2011.

NANCY, Jean-Luc. *Arquivida: do senciente e do sentido.* São Paulo: Iluminuras, 2014.

_____. *A comunidade inoperada*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

PAULA, Janaina; BALBY, Luis. A comunidade dos que escrevem a comunidade. *ALEA*, Rio de Janeiro, vol.20, n.2, p.105-120, 2018.

PAZ SOLDÁN, Edmundo. *Los días de la peste*. Barcelona: Malpaso ediciones, 2017.

CARTOGRAFIAS DO PASSADO-FUTURO: UMA LEITURA DOS COMENTARIOS REALES

13

Érica Thereza Farias Abrêu
UFPE/UNEAL

O homem — ao perceber o movimento do tempo —, fraciona-o, diferencia-o, marca-o e retém-no em "unidades de sentido". Desta compreensão das partes, nasce o desejo de contar, em sua dupla acepção: a contagem e a "contação". Estas levariam o homem a controlar e a ordenar o tempo, dando aos astros, as primeiras formas de catalogá-lo. Do processo da ordenação do tempo, começa a classificação e emolduração discursiva, seja pela memória, seja pela história.

A relação das sombras e da luz, mimetizada no relógio de sol, traz consigo a questão da percepção e do registro do tempo. Esta também nos remete a outra relação, a memória e o esquecimento: o que trazer a luz, e guardar na memória? O que deixar nas sombras das horas e entregar ao esquecimento? O Inca Garcilaso de la Vega, primeiro cronista mestiço, entende a dupla articulação sombra e a luz, traduzindo-a em escrita e não-escrita. O Inca marca-a em sua obra esse aspecto como inclusão ou ocultamento da/na história, posto que é pela força da letra que sua produção figura tanto do Velho como do Novo Mundo.

A trajetória do escritor começa com uma tradução do italiano ao espanhol – *Los Dialogo*s, depois passa pela construção de La Florida e, por último, pela sua obra mestra, *Comentarios Reales.* Neste caminho o mestiço inscreve-se na história e leva, em seu bojo, seus antepassados – sobretudo aqueles que não dominavam a escrita. O Inca Garcilaso é tomado por um conceito de história que orienta e define a sua escrita, ele procura "dar luz" aos fatos ocorridos durante o período anterior da chegada dos espanhóis na América, em especial no Peru, ainda que como "comento y glosa".

Reis coloca a impossibilidade da apreensão do tempo em si, sendo assim este só pode ser representado através de discursos. O historiador divide o tempo, tal como Santo Agostinho, em três partes (presente, passado e futuro), apesar da divisão ser semelhante ao do filosofo, o professor coloca que o "tipo de representação da orientação" do discurso histórico varia segundo "a orientação/direção/sentido do tempo", sendo assim "é a linguagem que faz aparecer o tempo" (2012, p.28).

Para melhor abordar o tempo, na visão de Reis, devemos fazer "a história do tempo, isto é, dos discursos e 'representações' que as sociedades e culturas fazem dele" (2012, p.29). A escrita da história, nesta perspectiva, é tomada pelas "unidades de sentido" que se organizam em discursos históricos específicos[1]. É como formação discursiva que estes discursos múltiplos apresentam formas específicas para 'cristalizar as memórias' inscritas no tecido do tempo.

A história é desenhada, nesta perspectiva, é desenhada por meio do "tempo histórico", apesar de ser pouco discutido entre os teóricos da história, para Reis (2012) ele serve como "instrumento taxonômico", por isso "ele é tão importante para o historiador que ele o naturalizou e instrumentalizou". Lacey coloca que não existe somente um conceito de espaço e um de tempo, pelo contrário "há muitos; eles mudam conforme os

1 A depender da relação entre as partes o autor classifica em: linear, teleológica, presentista, ramificada e concêntrica.

estágios da história; e, ainda, diferentes teorias contemporâneas podem comportar conceitos diversos" (LACEY, 1972, p.9). Nesta trabalho buscamos refletir brevemente sobre como a percepção do tempo pelo homem gera os conceitos de memória e de história e de como o Inca Garcilaso vai procurar nos Comentarios Reales articular esses dois para tecer a sua crônica.

O Inca procurou desenhar sua obra mestra utilizando os conceitos de memória, quando tratar de "narrar" sobre o passado dos ancestrais maternos, tecendo uma linha temporal que vem do primeiro ao derradeiro Inca, o representante do Sol na terra. Por outro lado, procura inscrever estas "memórias" recitadas e bebidas na fonte dos testemunhos desse "tempo passado" na história do Novo Mundo, na qual os espanhóis são peças centrais, já que além das letras, trazem a fé cristã.

O mapa que guia o mestiço é o tempo, na verdade o da "seta do tempo", termo tomado da física e da filosofia. O mapa traçado pelo autor indicar que seu objetivo é apresentar os dois eixos que a seta temporal possui: o tempo psicológico (o que usa a memória para mensurar-se) e o tempo histórico, marcado pela escrita e pelos vestígios do mundo que alguém contou. O escritor dos Comentarios vislumbra mapear um ponto em que a memória se torna (ou deve tornar-se) história pela via da escrita.

Dentro desta leitura dos *Comentarios Reales* a história e a memória "co-formam" os meios da humanidade marcarem-se na ordem do espaço-tempo. No entanto, antes de tratar deste par, memória-história, cabe citar outro, que parece também possuir forte ligação: o par memória-esquecimento. Para Ivan Izquierdo (2010), a compreensão de memória deve levar em consideração o esquecimento, pois para ele a memória é composta de esquecimento. Para o neurocientista, "talvez o tempo seja realmente feito de esquecimento, isto é o seu sinônimo" e a passagem do tempo "converte em ruínas não só nossa mente, mas também boa parte do nosso corpo" (Idem,p.18).

Retornando ao para memória-história, percebemos que, em suas diversas ocorrências, o fenômeno da memória, como salienta Assman (2011), não é transdisciplinar apenas pela impossibilidade de definição unívoca em nenhuma área, "dentro de cada disciplina ele é contraditório e controverso" (Idem,p.20). Em sua leitura, a estudiosa coloca a história como uma forma de secularização da memória, indicando que esta "se orienta para o passado e avança passado adentro pelo véu do esquecimento".

Assman (2011), ao esboçar um breve estudo sobre a origem da história, trata de como a memória, ao longo dos séculos, foi comportando-se dentro da história. No século XIX, com a formação dos Estados Nacionais, levou-a a ser "provedora de respostas sobre a própria origem e identidade". Durante os séculos XV, XVI e XVII, criou-se "uma terceira dimensão do tempo", em que existia "o tempo dos arquivistas, cronistas e historiadores, que procuram no passado a origem do presente". Já no Renascimento, houve uma "pluralização da história, um processo que ocorre na direção contrária à da singularização da história para o século XVIII" (Ibdem, p.53-54)

Trazendo o "sentido histórico" da memória, Asmann (2011) invoca como as tradições, as perspectivas e as mídias conduziram o seu uso. Cita, ainda, que a mudança histórica (ou seja, a mudança no que se entende por história) encontra-se marcada na dimensão linguística. A mudança da relação do homem com o tempo e a memória desse tempo é emoldurada por períodos, assim essa memória cultural, emerge pelos escritos em diversos momentos. Num dado período, há uma "limpeza crítica de fontes", que é "usada então como uma arma contra tradições que rivalizavam entre si (...), em um dos escritos, ele equiparou memória e falsificação" (Idem, p.56-57).

Durante o processo de escrita da crônica de Garcilaso vemos "cair" o tempo da memória e entramos

no tempo da história, instante em que ocorre uma "mutação historiadora do tempo da memória" (RICOUER, 2007,p.163). Nesse sentido, Ricouer levanta o conceito de terceiro tempo, tal qual Asmann (2011), para tratar da datação, como fenômeno da inscrição na ordem do tempo-espaço. É assim que, no que diz respeito ao tempo da memória, "o 'outrora' do passado rememorado inscreve-se doravante no interior do 'antes que' do passado datado". (RICOUER, 2007, p.164)

O discurso sobre o passado

A história é um discurso sobre o passado, trata assim do homem no tempo. Como ciência trabalha com fontes, fatos/eventos e sobre uma gama de corpos de teóricos e com propósito de relatar os fatos num sentido e valor ético. No entanto, se anteriormente, durante Idade Média e a Alta Modernidade, acreditava-se que as verdades históricas eram absolutas (não sofriam qualquer possibilidade de variação quanto ao sujeito produtor), hoje existe o questionamento sobre a "verdade", o fato histórico e sua representação.

Ao refletir-se sobre a constituição do discurso histórico, observar as variadas concepções metodológicas, atentar para a questão das tipologias de fontes e dos conceitos de História atenta-se para as diferentes noções de tempo histórico que existiram nos diversos períodos da história, bem como ao sentido e funções atribuídas ao conhecimento histórico. Podemos observar a complexidade que envolve a tessitura da história e como é delicado o processo de "composição" desta, neste encontramos diversos espaços que envolvem continuidades, ampliações, rupturas e mudanças das quais dependem especificas "heranças" teórico-metodológicas.

Seligmann-Silva, ao refletir a historiografia do século XX, coloca como o período anterior foi determinante em "inventar" a ideia de representação do passado, sob o viés historicista de "se conhecer o passado tal qual ele de fato ocorreu" (2003, p. 60). Nessa perspectiva, constrói uma reflexão sobre a memória e o seu registro como algo que não é controlado e que quando ocorre "é sem dúvida mais seletivo e opera no double bind entre lembrança e esquecimento". A sua leitura da historiografia favorece a criação de um espaço para a memória e coloca o fato histórico como passível de representação — por meio de elementos de construção — do lugar de fala do historiador.

Dentro deste viés, o historiador é responsável por construir uma narrativa dos fatos históricos (que podem ter diversas fontes, orais e escritas), em que utiliza métodos para manejar as fontes e possui categorias para analisar os fatos/eventos. Seligman-Silva coloca o historiador na posição de "tradutor do passado", dentro desta construção de uma imagem do passado, "não existe uma história neutra; nela a memória, enquanto categoria abertamente mais afetiva de relacionamento com o passado, intervém e determina em boa parte os seus caminhos". É desta forma que para ele, "a memória existe no plural: na sociedade dá-se constantemente um embate entre diferentes leituras do passado, entre diferentes formas de enquadrá-lo". (Idem, p. 67)

Usando a metáfora de Walter Benjamin, que toma o historiador como um "catador de trapos", Silgemann-Silva indica que há uma possível saída teórica para trabalhar a relação entre a memória/história. Nesse posicionamento teórico, o historiador deve "salvar os cacos do passado sem distinguir os mais valiosos dos aparentemente sem valor". A felicidade do "catador-colecionador" é decorrente "de sua capacidade de reordenação salvadora desses materiais abandonados pela humanidade carregada pelo 'progresso' no seu caminhar cego" (2003, p.77).

Dentro deste cenário de recomposição da memória dentro do processo histórico, para Silgemann-Silva (2003), partindo do contexto da 2ª Guerra Mundial e para nós, a partir dessa visão, retornando o olhar para a leitura das cicatrizes e das ruinas deixadas durante o processo de colonização da América, procuramos deslin-

dar as relações entre memória reconstituída na história do Peru. Este foi o espaço primeiro do Inca Garcilaso, nascido e batizado como Goméz Suárez de Figueroa, nome escolhido em hora ao lado da família paterna, que posteriormente tomou como nome de pena, tanto histórico como literária, de Inca Garcilaso de la Vega.

O olhar da/para as letras, como um espécie de espaço de memória e reduto da história, levará o Inca Garcilaso vai tecer com suas obras, sobretudo com *Comentarios Reales*, um espaço para expor as cicatrizes da colonização e as ruinas do império Inca. O "mapa das letras" do jovem Goméz começa com a formação inicial ainda no Novo Mundo, com suas lições de castelhano e latim, que iram introduzir o menino no Velho Mundo, a escrita seria também sua companheira, dado que durante a juventude serviu também ao pai, o capitão Garcilaso de la Vega, como secretário.

O complexo sujeito leitor-escritor, já durante o período de maturidade quando já residia na Espanha, na cidade de Monitlla e estava prestes a mudar-se para Córdoba, em ambos espaços e com algum tempo livre e uma vida mais tranquila financeiramente, começou a empreender uma leitura direcionada aos clássicos latinos, bem como aos livros que circulavam na corte durante o período que estava na tratativa de receber as *mercedes* relativas aos possíveis bens maternos (dada a sua estirpe real) e aos paternos (já que este tinha lutado para a "pacificação" e domínio dos gentios).

O nascimento de um "contra discurso"

O discurso gerado no momento da descoberta pelos grupos de conquistadores vai ser o germinador de um contra discurso. Como sabemos o império espanhol era uma grande máquina burocrática, depois da descoberta e colonização da América, a semelhança do sistema administrativo peninsular, nas possessões espanholas no Novo Mundo é criado um sistema semelhante para promover o controle e a efetiva informação do que acontecia nas terras do monarca do além-mar.

Com isto foi produzido uma enorme quantidade de documentos, dentre estes, documentos oficiais, como atas e ações das atividades dos vice-reis, outros como crônicas e relações eram comuns. Frente a essa grande produção discursiva a favor da descoberta e da conquista, surge um discurso que ira funcionar de maneira oposta a essa retórica da descoberta. Raquel Chang-Rodriguez (1991) intitulou essa forma com o nome de discurso dissidente, este acaba por ser aquele que recolhe outras vozes e que possuem outra forma de organizar os acontecimentos, utilizando-se da linguagem e de suas estruturas retóricas.

> Estas diferentes 'practicas discursivas' proponen una relación siempre cambiante entre lector y escritor que transforma, polemiza, contradice o refleja la distribución del poder en una determinada sociedad. El epíteto de 'disidente' caracteriza el resultado de estas indagaciones porque la versión de los hechos ofrecida cuestiona la norma impuesta, ora en su representación oficial, ora en su apropiación de los modelos literarios foráneos. (CHANG-RODRÍGUEZ, 1991, p.XVII)

O contra discurso levantado pela estudiosa é o dos autores que representaram as classes que ficaram distanciadas dos espaços de poder, que eram, como vimos representados na e pela escrita. O complexo leitor-escritor representado por este grupo, Inca Garcilaso, Guaman Poma e Sor Juana, vai sinaliza como a versão dos fatos teve suas vozes silenciadas e que dentro da conjuntura colonial é resgatado por alguns leitores-escritores para a inserção de vozes que divergem do discurso oficial.

Para o estudo deste polifacético corpus a autora propõe a necessidade de uma aproximação a este respaldado num trabalho filológico e que também tome de outras áreas do conhecimento para que essa in-

vestida tome leituras relevantes em relação aos objetos estudados. As ressonâncias desse discurso nos levam a cotejos entre "América y Europa, de la cultura dominante a la dominada, del castellano a las lenguas aborígenes, del centro metropolitano a la marginalidad colonial" (CHANG-RODRÍGUEZ, 1991, p. XVII)

Os três sujeitos coloniais analisados pela autora reclamam em seus escritos direitos e divulgam um projeto (Idem, p. XIX), representam a sua existência e a sua voz. A figuração na história e na literatura de suas "castas" dá-se por meio de seu discurso, sendo assim é por meio da linguagem que o mundo colonial é organizado e pelo qual são projetados futuros diversos, desta forma "el mestizo, el indio y la criolla, vuelven la mirada al Nuevo Mundo para configurar la otredad. Su discurso acoge las voces acalladas cuya polifonía reta peligrosamente la homogeneización propuesta por la cultura dominante" (CHANG-RODRÍGUEZ, 1991, p.135).

A apropriação da escrita por parte desses grupos parte da necessidade de "narrar primero la instancia bélica y ofrecer después su propia visión de la sociedad americana y de sí mismo". É assim que "el alfabeto foráneo y el linguaje impostado devienen armas eficientemente esgrimadas desde América" (Idem, p. XVIII), dentro deste contexto é por meio do domínio da escrita e da língua do outro que o discurso dissidente se constitui e sinaliza como é heterogêneo o conjunto das letras coloniais.

A história oral existe, na leitura de Meihy , junto a própria história, pois muitos livros sagrados, mitologias centrais da cultura ocidental e poemas seminais tem base na oralidade. Partindo desta premissa o professor brasileiro enumera dois códigos possíveis para a realização do processo historiográfico: a palavra escrita e a oral, no qual a primeira exerce uma forma de poder e de prestígio dominante (2015, p.93).

Para o historiador, a prática do registro historiográfico geraria tanto uma forma de conhecimento sobre o passado, como uma estratégia de dominação, dado que "ouvir e registrar se aliaram como maneira política de documentar e quem guardava os relatos, detinha o poder" (Idem). Semelhante ideia possui Fischer ao tratar da "função" da escrita maia que "proclamavam as vidas gloriosas e genealogias de personalidades poderosas maias" e eram "ferramenta de propaganda para manter a liderança, proclamar a agudeza e justificar a cobrança de tributos" (2009, p.201).

Apesar de Fischer conceber a escrita andina como incompleta, Sampaio (2009) indica a existência de dois tipos de sistema nesta sociedade. Um associado aos quipos, tido como uma escrita codificada mnemotécnica, usada para arte de construção e a matemática estrutural. E outro sistema, ideográfico, mais complexo e servia como item decorativo. É assim que o quipos, tinham duas funções "além de sistemas servirem como sistema de contabilidade e registro de colheita e impostos (...) foram utilizados também para registros de informações históricas e culturais" (2009, p.170)

A separação entre os mundos dos conquistadores e dos conquistados é marcada pela escrita, essa vai tornar-se, o meio pelo qual eximidos outros caminhos, ocorreu "el intento final para adquirir fama y gloria, para reclamar e impugnar". Desta maneira, o ato de escrever "se configura entonces como un proceso violento donde el autor debe otorgarle vigencia a la lengua, y convertirla en instrumento capaz de convocar lo nuevo y diferente concitado por la realidad americana" (CHANG-RODRIGUEZ, 1991, p.122)

O que o discurso dissente procurou marcar em suas letras é a retomada da cultura oral primeira, quando da representação de si via gênero e língua do conquistador. Nos deteremos, especialmente, na proposta do Inca Garcilaso de la Vega, que busca representar o "complejo mosaico" da realidade americano, com ênfase no caso peruano. A ideia do Inca era "posibilitar un futuro común" para as várias culturas residentes no espaço andino, além do desejo de "reafirmar su doble herencia y de dar a entender el pasado incaico" (CHANG--RODRIGUEZ, 1991, p.123).

Para tanto o Inca Garcilaso tece em seus *Comentarios Reales* uma obra que se projeta para explicar e corrigir o passado, tratando de destacar que para conhecer/compreender uma cultura o domínio do idioma é imprescindível. Quase que em um contraponto a visão de Colombo em seus escritos, em que dizia querer levar a fé, mas detinha-se mais na descrição da natureza que nas ideias e conhecimento linguajeiros. Por meio do contraste do passado com o presente, tanto o Inca Garcilaso como o outro dissidente, Guaman Poma, procuraram questionar os problemas da colonização, ainda que aceitem a autoridade da Coroa, destacam a as injustiças e inquerem sobre a legitimidade da conquista.

Daí que em seus escritos saltem as vozes silenciadas ou que nem sequer foram ouvidas durante o processo de conquista. O que procura o Inca fazer em seus escritos, usando a metáfora de Meihy é transmutar os estados das palavras, do oral ao escrito. O professor indica, sobre o uso das fontes orais, "que se justificam as variantes de uma mesma fonte a palavra, que ao perder sua condição etérea ganha dimensões plásticas, viram letras grafadas" (2015, p.133). Defende o professor que "na palavra há duas vidas: a oral e a escrita" e entende que a passagem de uma para outra se faria por tradução.

As vozes do passado, dentro deste discurso dissidente passam a ser representadas em outro estado. Da liquidez da oralidade a materialidade da escrita é feito o coro silencioso que ecoava nas letras do discurso colonial, dado que a prática da escrita implicava – em especial dentro do contexto colonialista – na prática do poder. Sendo assim a escrita, desde a Egito Antigo, ganha "foros e condição de sagrada, na medida em que bancavam instâncias de poder" foi assim que a partir da Idade Média, começou-se a inverter os valores da oralidade pela escrita.

Durante o século XV, considerado o ocaso deste período, que é marcado pela expulsão dos mouros e pela "descoberta" da América. Neste novo momento da história as dinâmicas dos processos que envolve os dois códigos, é interessante notar, ainda dentro das categorias colocadas por Ong (2011), como o processo de oralidade para escritura e vice-versa constituem processos interessantes para o estudo da construção das estruturas narrativas expostas nos discursos que divergem do colocado pelo discurso colonial.

É por meio deste intricado processo de construções verbais produzidas nos encontros pessoais e culturais dos sujeitos que tecem os contra discursos coloniais com o coro de vozes inauditas que se materializam os textos que, de certa maneira, vão representar não só os grupos dos silenciados, mas como as minorias existentes durante o período colonial, o que os faria mais do que participantes do processo, verdadeiros sujeitos sociais e não meros atores, como aponta Cervo (1975).

Partindo deste pressuposto, nada mais viável a estes discursos que retomar um mesmo tema já trabalhado pelo discurso colonizador, por meio de outras vozes, que tiveram participação pessoal ou que conheceram que a tivesse, para "descrever a 'verdade' ou 'a realidade' do que se via". Para Heródoto, esse era o crivo, para o qual "instituíam-se os estados da narrativa: ver/ouvir/atestar; depois: organizar a fala e tratar de descrever para a posteridade" (MEIHY, 2015, p.96).

A (re)construção do discurso histórico

O gênero utilizado pelo Inca Garcilaso de la Vega foi herdado da Espanha. Esse pais tinha uma forte tradição europeia, dado que tinha um grande histórico de uso desse gênero com a crônicas dos reis e dos reinos. A crônica era um gênero híbrido, misto de literatura e história, sobretudo pois durante o século XVI a história como disciplina começa a afastar-se da retórica e começa a dar os primeiros passos em direção a sua constituição como ciência.

Podemos ver tal traçada desde longo caminho nos estudo de Richard Kagan (2010), que apresenta um painel dos cronistas e do desenvolvimento da história durante o século XVI na Espanha. Dentro do percurso da construção do discurso a histórico, vemos que ainda que apresentasse forte ligação com a literatura de viagens ou mesmo a concepção clássica de história, ligado a ficção ou mesmo o imaginário vemos que o norte desta seria, diretivamente, a relação de repasse da verdade absoluta em seus relatos, o que ao longo dos séculos XVI e XVII foi reafirmando-se.

Por seu turno, a Crônica de Índias, aquela desenvolvida no Novo Mundo, tanto durante o período da conquista como quanto na colonização, estava entre a autobiografia e a história. Dentro deste cenário a crônica do mestiço É por isto que um dos eixos centrais da narrativa do Inca Garcilaso é a da (re)escrita da história da civilização pré-colombiana, além do que buscava também realocar a figura paterna dentro do panteão dos conquistadores espanhóis. Com os Comentarios Reales, o Inca procura dar forma ao relato das lembranças de sua memória, esta é convertida em uma construção narrativa cujo objetiva é salvar do esquecimento os fatos que merecem ser contados.

Sua obra prima é considerada por Chang- Rodriguez (1991) como um discurso dissidente, posto que representa uma classe que ficou distanciada dos espaços de poder, sobretudo daqueles representados durante o século XVI e XVII na e pela escrita. O Inca Garcilaso, com suas glosas/comentários, dará voz as memórias silenciadas – não só pela língua desconhecida, como também pela falta de escrita – no caso da família materna e também de uma outra versão possível da história oficial da coroa espanhola, ao tratar da posição do pai durante a contenda entre almagristas e pizarristas.

O mestiço humanista utiliza o discurso colonizador para por meio do contrafactum reverter a linha/fluxo da história utilizando da memória e de seu testemunho de "cronista de vistas y oídas" (SERNA, 2015) para traçar um passado-futuro harmônico/possível dentro das linhas de sua crônica. É pela língua que a história, em seu duplo movimento de passado-presente, fia o homem e o seu percurso.

Referências

ASMANN, Aleida. Espaços de recordação. Campinas; SP: Editora da Unicamp, 2011.

Cervo, Amado. O contato entre as civilizações: conquista e colonização na América Hispânica. McGraw-Hill do Brasil: São Paulo, 1975.

CHANG-RODRIGUEZ, Raquel. El discurso disidente: ensayos de literatura colonial peruana. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Catolica del Perú: Lima, 1991.

IZQUIERDO, Ivan. A arte de esquecer: cérebro e memória. Rio de Janeiro: Vieira e Lent , 2010.

MEIHY, José Carlos S. B. História Oral: como fazer, como pensar. São Paulo: Contexto, 2015

ONG, Walter. Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra. Fondo de Cultura Economica: México,2011.

REIS, Anderson R.; FERNANDES, Luis Estevam de O. A crônica colonial como gênero de documento histórico. Ideias, Campinas, v.2,n.13,p.25-41,2006.

RICOUER, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

SAMPAIO, Adovaldo F. Letras e memória: uma breve história da escrita. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

SELIGMAN-SILVA, Marcio. Reflexões sobre a Memória, a história e o esquecimento. In: História, Memória e Literatura: o testemunho na era das catástrofes. Marcio Seligmann-Silva (Org). Campinas, SP: Unicamp, 2003.

SERNA, Mercedes. Crónica de Índias. Catédra Letras Hispánicas: Madrid, 2015.

KANG, Richard. Los cronistas y la corona. Marcial Pons: Madrid, 2010.

DA POSSIBILIDADE ANOTATIVA DE DIZER: O LUTO PELA MÃE EM *OCIO*, DE FABIÁN CASAS, E *EL ECO DE MI MADRE*, DE TAMARA KAMENSZAIN

14

Fernanda do Nascimento Simões Lopes
USP

"Trabajo con lo que tengo a mano" – é desse modo que Fabián Casas, escritor e ensaísta argentino, define sua forma de escrever. Na maioria das entrevistas que concede, o autor resume com a expressão "no tengo imaginación" aquilo a que dá voz e que permite construir, inicialmente, sua poesia, e, depois, sua prosa. E percorrendo um pouco mais os seus escritos, indo além do que o próprio propõe, vê-se neles a criação, certamente, de "una intimidad inofensiva", tomando préstimo do título do livro homônimo de Tamara Kamenszain, de 2016, em que "eu" e "mundo" hoje – do ponto de vista do poema e da narrativa – confundem os seus limites, não podendo ser lidos de maneira estática.

A poeta e ensaísta argentina – que também faz uso de matéria própria para suas produções literárias – não usa da escrita de Fabián Casas como exemplo daqueles "que escriben con lo que hay", subtítulo do livro de ensaios citado, mas poderia fazê-lo, já que o autor cumpre as suas prerrogativas:

> (...) hoy nos encontramos, tanto en la poesía como en la narrativa, con una búsqueda que intenta insuflarle vida al adelgazado yo enunciativo del formalismo. Y lo que resulta es una especie de post-yo que, liberado de las disquisiciones acerca de su posición en el texto, se hace presente (...) pero ya no a la manera centralista y autoritaria de aquel incuestionado yo autoral, sino en un estado de apertura tal que, salido de sí, confunde sus límites con el mundo que se hace presente en esa operatoria (KAMENSZAIN, 2016, p.6).

E ambos o fazem em um lugar apartado de qualquer modelo autobiográfico propagandista, considerando os livros que serão tomados nesta análise: revelam o íntimo de sua história sem apelar a um tom confessional. Transitando entre diferentes gêneros (o "neoborroso"[1] de Tamara, o objetivismo de Casas), na escrita dos dois autores é possível encontrar uma habilidade de trabalhar com os materiais excluídos dos episódios de autobiografia [...] sem se tornar uma poesia confessional, sem ceder à armadilha da identificação (algo comum em poéticas mais apegadas a uma verificação de sua autenticidade).

Ainda que essa afirmação, compartilhada por outros críticos, faça referência à poética de Tamara Kamenszain, também é possível verificar em Casas a ideia de uma narrativa atravessada por uma experiência vital que a impulsiona, mas sem dar lugar a sentimentalismos e sem a necessidade de atender a um compromisso de autoridade, afirmando um "eu", contudo sem aprisionar o sujeito que precede a criação dos escritos.

Tendo como premissa a singularidade dessa escrita firmada pela intimidade que habita os autores em

1 Nos últimos tempos, sobretudo em entrevistas, a poeta tem proposto, a partir do uso do conceito "neobarroso", no qual costumava situar sua poética, a definição de "neoborroso" como uma espécie de movimento no qual poderia ser "categorizada", "como una exigencia de su propia poética siempre en movimento, que no implica borrar lo andado, sino [...] más bien tomar un nuevo punto de vista" (FOFFANI, 2012, p.32).

questão, essencial para sua interpretação, dar-se-á este trabalho, tentando aproximar a novela *Ocio*, de Fabián Casas, e *El eco de mi madre*, de Tamara Kamenszain, inicialmente publicados em 2000 e 2010, respectivamente.

Para essa tarefa, será escolhido um tema comum a ambos, ainda que um recorte diante de todas as análises que deles podem ser realizadas: o luto pela morte – literal e simbólica – da mãe.

> Hay golpes en la vida tan fuertes
> que me demoro en el verso de Vallejo
> para dejar dicho de entrada
> lo que sin duda el eco de mi madre
> rematará entre puntos suspensivos:
> yo no sé... yo no sé... yo no sé.
> (KAMENSZAIN, 2010, p.13)

Assim abre *El eco de mi madre*, de Tamara Kamenszain, retomando a epígrafe do livro de César Vallejo ("Hay golpes en la vida tan fuertes... Yo no sé"), como se na integralidade desse poema já fosse possível entrever tudo que virá em seguida: um conjunto de poemas que fazem eco à voz da mãe do sujeito lírico, já em fase avançada da doença de Alzheimer, portanto "que já não sabe"[2], em uma tentativa de encontrar uma língua para poder contar a experiência daquela perda em dois tempos: o promovido pela enfermidade e o da morte anunciada desse objeto amoroso.

Verso a verso, sucedem-se diferentes questionamentos a respeito da ausência de memória daquela mãe, que retém a voz e, agora, o silêncio da família, em um processo no qual a poeta testemunha e, de alguma maneira, transcreve aquilo que não será mais contado, buscando esses sons que estão se perdendo.

Fazendo referência a uma das passagens de *Diario de duelo*, de Roland Barthes, "Cosa rara, su voz que conocía tan bien, de la que se dice que es el grano mismo del recuerdo ('la querida inflexión...'), no la oigo. Como una sordera localizada...", que também faz referência à morte da mãe do crítico, é possível observar nele um dos temas centrais do processo de luto realizado nos livros sobre os quais falamos aqui – perguntar-se a respeito de como dizer a morte, preservando, em algum sentido, a memória daqueles que já não estão mais para dizer.

> Pasó el verano, que me parecía eterno, y llegó el invierno. Mi viejo mira televisión en su pieza. Mi hermano acaba de salir a dar su vuelta nocturna. Pongo *Abbey Road*, de Los Beatles, y hojeo, de Roli, su colección de comics. Somos tres islas, es verdad (CASAS, 2010, p.73).

A passagem que encerra o livro *Ocio* é bastante sintomática e sugestiva a respeito de que se trata a novela de Fabián Casas: está referido o período suspensivo ("ocioso") que se seguiu da morte da mãe do protagonista, fato que provoca um deslocamento de espaço e dos personagens principais e, de certa maneira, torna-se o motor inicial e, por extensão, o mote da narrativa.

Essencialmente, trata-se de dois livros que têm como foco um espaço determinado formado pelos laços e pelas práticas familiares, mas enquanto no primeiro são as relações femininas (da filha, da mãe, da irmã)

2 Conforme uma das interpretações possíveis, "Em *La boca del testimonio*, ao se referir a esses versos de Vallejo, Kamenszain sustenta que 'no entre – entre as reticências – aparece, como uma flor isolada, a suspensão do sentido'. Quando seu poema deixa o 'eu não sei...' na boca da mãe e o repete, a suspensão do sentido que lê no verso de Vallejo se torna um sem-sentido extremo: o sem-sentido do golpe e o sem-sentido da doença, da fala sem-sentido da mãe porque a repete sem memória" (KANZEPOLSKY, 2014, p.204).

que dão substrato à criação poética, *Ocio* se centra nos integrantes masculinos (o filho, o pai, o irmão), ainda que precedidos pela figura da mãe, para dar vazão à sua narrativa. E são, também, diferentes formas de dizer o luto, embora transpassadas por uma questão essencial: a impossibilidade de abarcar uma experiência em sua integralidade, pois esta será sempre de um outro que já não pode anunciá-la.

Conforme Jacques Derrida, em *Memorias para Paul de Man*, "todo permanece 'en mí' o 'en nosotros', 'entre nosotros', a la muerte del otro. Todo se me confía a mí, todo se lega o se da a nosotros, y ante todo a lo que llamo memoria: a la memoria, el lugar de este extraño dativo" (1998, p.23). Àquele que não mais tem voz, somente é possível falar por, em memória de, diante de uma experiência subjetiva com o outro, mas a partir de um repertório completamente pessoal. Desse modo, ao colocar em prática esses sentimentos, no desenvolvimento da escritura, os autores em questão usarão de diferentes estratégias para tentar dar conta dessa experiência inatingível que é a da morte e que é do outro.

Em *A preparação do romance*[3], Barthes propõe o recurso narrativo da anotação (*notatio*) como uma possibilidade de captar uma experiência em curso[4], que o é também, como quando se fala da morte de alguém, inalcançável em sua totalidade. O tempo da anotação, para ele, é o tempo imediato, da falta, da perda,

> *Anotação*, a prática de "anotar": *notatio*. Em que nível ela se situa? Nível do "real" (o que escolher), nível do "dizer" (que forma, que produto dar à *Notatio*? O que essa prática implica do sentido, do tempo, do instante, do dizer?). A *Notatio* aparece de chofre na intersecção *problemática* de um rio de linguagem, linguagem ininterrupta: a vida – que é texto ao mesmo tempo encadeado, prosseguido, sucessivo, e texto superposto, histologia de textos em corte, palimpsesto –, e de um gesto sagrado: *marcar* (isolar: sacrifício, bode expiatório etc.) (BARTHES, 2005, p.37).

Trata-se de uma problemática em que, não se tendo acesso total ao que efetivamente aconteceu, ainda que se disponha da memória daquele que conta (e daí também o problema de sua confiabilidade) para tal ensejo, intenta-se produzir, no exercício da escritura, a própria experiência – quase de maneira "imediata" ao ocorrido.

> Con mi hermana hablamos de ella.
> Viste lo que dijo escuchá lo que no dice
> te acordás lo que decía.
> Con mi hermana le damos
> una vida de muñeca la investimos
> con lo que nos queda de sus grandezas pasadas
> la vamos decorando
> con lo que permanece de su dignidad presente (...).
> (KAMENSZAIN, 2012, p.84)

Aqui, retomando Barthes, marca-se, isola-se um momento, sem o ruído aparente entre o que é comunicado e a comunicação – à medida que vão perdendo sua mãe, o eu lírico e a irmã tentam reconstruí-la, ao menos esteticamente, trazendo à tona a figura daquela que um dia representou esse papel de destaque

3 Tomando a ideia inicial de María Victoria Rupil, em "Avatares de la palabra escrita: la notación como posibilidad narrativa. Una lectura de Levrero, Molloy y Kamenszain", propõe-se aqui "leer un corpus de textos que transitan un territorio donde la escritura, en el sentido barthesiano del término, no admite categorizaciones genéricas (...). En estas textualidades es posible percibir, en cambio, una zona común: se configura allí una ética/estética de la notación, en la medida en que la escritura de una novela – como programa y proyecto – se ve afectada por la urgencia y el deseo de escribir" (2015, p.210).

4 Para dar substância aos procedimentos exibidos no curso em questão, Roland Barthes usa como exemplo a forma breve (nota), em contraposição à forma longa (romance), que teria na poesia, sobretudo no haicai, seu modo de proposição.

familiar. Em outras palavras, no caso de *El eco de mi madre*, tratar-se-ia de um afastamento da narração (ligada a um passado), visto esta não dar conta de um presente que, como a memória daquela mãe, escapa:

> (…) pasan de largo las historias escapándose
> quién puede retenerlas si la memoria de mi madre ya no las teje.
> (KAMENSZAIN, 2012, p.114)

Em *Ocio*, de Fabián Casas, ainda que uma novela – e pelo fato de as ideias barthesianas terem como objeto de análise a poesia –, pelo formato como se apresenta, algo como um "diário de vida"[5], também é possível entrever a anotação como possibilidade narrativa:

> Me quedé callado y me puse a pensar. Cuando me quedo callado, automáticamente me pongo a pensar. Es increíble. Y a veces también recuerdo lo que pienso. Inventar no invento. Recuerdo cosas, historias. Por lo general recuerdo algo y lo modifico. Así es más fácil. Igual me parece que si está todo inventado no vale la pena (2010, p.55).

Pode-se arriscar a dizer que a tentativa do personagem é de não criar distinção entre algo anterior – ou mesmo concomitante ao momento da narrativa – e a própria criação literária. O pensamento (ou o colocar-se a pensar), como motivo, se dá no mesmo instante – no tempo da narrativa – de sua "anotação", a escrita:

> É necessário capturar uma lasca do presente, tal como ela *salta* à nossa observação, à consciência. 1) *Lasca*? Sim, meus *scoops* pessoais e interiores (*scoop*: pá, ação de recolher com uma concha, saque, captura, novidade) → as (mínimas) notícias que são sensacionais para mim, e que eu quero "capturar" na própria vida. 2) Instantaneidade (BARTHES, 2005, p.184-5).

Nos casos aqui apresentados, e outros exemplos passíveis de se extrair dos livros, há na anotação um procedimento – a perda dando lugar à experiência de escrever – em que o poema (ou a novela) se mostra tanto uma experiência singular[6] quanto uma experiência de memória.

Diante de todos os sentimentos que se inscrevem em *El eco de mi madre* e *Ocio*, reverberam-se, sobretudo, lutos (recentes ou por acontecer) a partir da vontade de anotar a presença constante de uma falta, de uma perda que será eterna, a memória que se esvai *com* e *da* mãe, sinalizando experiências muito particulares, mas que, ao final, têm características comuns.

De acordo com Sigmund Freud, em *Luto e melancolia*, via de regra, o luto "é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc." (2011, p.47), um processo consciente e que desaparece depois de certo período, sem deixar grandes alterações demonstráveis.

---

5 Conforme Tamara Kamenszain, em *Una intimidad inofensiva*: los que escriben con lo que hay, a propósito de um modo de fazer compartilhado pelas narrativas contemporâneas, "tal vez sea por eso que, equidistantes de la prosa y de la poesía, ciertos textos con los que hoy nos encontramos se sienten cómodos tomando, de un modo u otro, el formato del diario, único artilugio narrativo que los reenvía desde el pretérito al presente íntimo de la poesía [e, por extensão, de certa prosa]" (2016, p.227).

6 Nesse sentido, faz-se referência novamente ao livro de ensaios mais recente de Tamara Kamenszain quando diz que "se podría afirmar hoy, sin temor a equivocarse, que se está produciendo en las escrituras contemporáneas una vuelta en espiral (…) a una nueva forma paradójica de realismo que podríamos denominar realismo-íntimo. Aquí el sujeto y lo que lo rodea ya pueden decirse juntos porque, lejos de hablar por propia iniciativa, este sujeto ha sido tocado por el señuelo de su entorno" (2016, p.1497), na criação de um espaço de escritura cada vez mais demarcado pela intimidade.

Mas como, a partir dessa definição geral psicanalítica, dizer essa experiência do luto, falando da morte sem estar morto? Como dizer, dentro das histórias aqui em voga, essa mãe (a memória dela) acometida por uma doença que a retira do mundo como o (e se) conheceu? E a noção de pertencimento a uma família que se perdeu com a morte de sua progenitora?

A ideia aqui planteada é de que o luto se forma sempre pela irredutível existência do outro, e agora o rastro deixado por ele, ligando-se à constatação de que tudo é finito – a memória, o outro e si mesmo.

As perdas que acontecem ao longo da vida poderão ou não ser significadas, simbolizadas, e receber um sentido que as farão caminhar na direção de um luto, mas este sempre se dará a partir da consciência do outro em si mesmo, da relação que existiu entre o eu e o outro e que se transforma através desse evento devastador.

Das diversas estratégias de que Kamenszain, por exemplo, faz uso, como a repetição (presente de maneira bastante expressiva em *El eco de mi madre*), a alusão, os cortes, as reticências, a fragmentação, observa-se nesta poeta uma grande preocupação com o ouvir – e não se está falando aqui somente da questão da sonoridade[7] –, como que pedindo para que o outro fale, imergindo daí outras vozes (inclusive a do leitor):

> Como la torcaza quiere transparencia en transparencia
> anuncia muy claro lo que no sabe decir
> mi madre voló llevándose con ella todo el repertorio
> duplicó lo que no dijo puso en eco el viejo acento familiar
> y me dejó sin oído buscando sonidos reconocibles
> indicios de letra viva bajo la campana fónica del tiempo
> porque si es cierto que la voz se escucha desde lejos
> aunque nos tomen por locos tenemos que atrapar
> en el espiritismo de esa garganta profunda
> un idioma para hablar con los muertos.
> (KAMENSZAIN, 2012, p.100)

A perda do relato da mãe, a perda da possibilidade de falar por e sobre ela, a perda da narrativa que configurava aquela relação familiar: com a doença que consome a mãe e sua morte iminente, vai-se construindo o luto. Como se por meio desse processo, dessa ausência, se constituíssem o testemunho e aquilo que constitui os que ficam e também os que não mais estarão.

Em *Ocio*, uma narrativa coloquial, direta e cotidiana, construída sob um olhar descritivo muito simples e, ao mesmo tempo, poderoso, com a morte da mãe (como se levasse com ela), também se esvai a possibilidade de *ser* da família, aquilo que a constituía como tal, os sons, as vozes, os ecos:

> La estrategia de mi viejo era reconstruir la familia a partir del almuerzo. Eso estaba claro. Cuando vivía mi vieja era obligación levantarse a almorzar los domingos aunque nos hubiéramos acostado dos minutos antes. Si demorábamos, mi viejo ponía tangos a todo volumen y nos abría las puertas de las piezas. Con mi hermano comíamos como autómatas y volvíamos rápidamente a la cama (CASAS, 2010, p.35).

7 Em *El eco de mi madre*, não é possível se esquecer desse aspecto, visto que ele, mais do que um recurso discursivo, dá margem a possibilidades interpretativas. "Estribillos, ecos, anáforas, repeticiones, aliteraciones: todos recursos que educan el oído desde una sonoridad en busca de su significación [o eco da mãe], desde una oralidad que, como el hablar materno, machaca y machaca hasta volver audible la expresión, hasta volverla – la madre se identifica así con una maestra – una lección, un ejemplo de pedagogía casera, sin tiza ni pizarrón" (FOFFANI, 2012, p.14).

Ao tentar reconstituir uma cena que fazia parte da rotina da família quando a mãe ainda estava viva, o personagem do pai busca tornar audíveis vozes que se perderam, tentando reconhecer os sons que não mais fazem parte daquela casa, daquela convivência e trazê-los à vida. Aqui, como acontece nos poemas de Tamara, há uma tentativa do protagonista, por meio da figura do pai, de recuperar a memória da mãe: a partir de sua falta, revela-se a sua presença.

Nos dois livros, o que se "escuta", fazendo uma alusão à questão sonora que o eco dos poemas de Tamara propõe, é, essencialmente, um questionamento sobre como dizer essa morte.

Por meio da poesia, por meio da prosa, ou por esse caminho poesia-prosa traçado muitas vezes por Kamenszain em seus escritos, reflete-se, de maneira geral, a respeito de para que estaria a escrita quando da inscrição, reverberação, anotação desse luto. "Para Proust, escrever serve para salvar, para vencer a Morte: não a sua, mas a daqueles que ele ama, testemunhando por eles, perpetuando-os, erigindo-os fora da não Memória" (BARTHES, 2005, p.18) – e é exatamente aí em que reside a resistência dos dois livros em questão. A escrita como instrumento, como expiação, como salvação, mas, sobretudo, um modo de iluminar o objeto amoroso da perda, testemunhando-o.

"Desde la muerte de mamá mi vida no llega a constituirse en recuerdo. Mate, sin el halo vibrante que da el 'Yo me acuerdo…'" (BARTHES, 2009, p.242) – com a mãe, depositária do passado, também se perde muito da própria história, não se tornando possível de maneira ingênua mais agora a sua recordação (o "yo me acuerdo"). Como procuramos mostrar neste trabalho, ainda que o luto possa se dar de distintas maneiras, assim como as figuras a ele associadas ser entendidas – escutadas, observadas, anotadas – sob pontos de vista diferentes, esse processo será essencialmente parte de um projeto maior, perpassado por questões ao mesmo tempo íntimas e universais, encontrando, na escrita, na palavra, uma possibilidade de ser dito. "¿Qué más puedo decir?" (KAMENSZAIN, 2012, p.116), eu não sei…

Referências bibliográficas

ASTUTTI, A. "Óyeme, mi oíme": Tamara Kamenszain. La novela de la poesía. Poesía reunida. Prólogo de Enrique Foffani. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012, 406 pp. *Caracol* (Resenhas), n. 5, jan.-jun. 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/69473/72047>. Acesso em: 12 out. 2016.

BARTHES, R. *A preparação do romance I: da vida à obra.* Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fonte, 2005.

BARTHES, R. *Diario de duelo*. 26 de octubre de 1977-15 de septiembre de 1979. Texto establecido y anotado por Nathalie Léger. Trad. Adolfo Castañón. México: Siglo XXI, 2009.

CALARCO, M. I. Pérez. Intersecciones entre la narrativa de Fabián Casas y Martín Rejtman o la educación sentimental de una generación. *CiberLetras*, n. 25, 2011. Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v25/perezcalarco.html>. Acesso em: 3 mar. 2016.

CASAS, F. *Ocio seguido de Veteranos del pánico*. 3. ed. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2010.

DERRIDA, J. *Memorias para Paul de Man*. Trad. Carlos Giardini. Barcelona, Gedisa, marzo de 1998, p. 15-55. Disponível em: <http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/de_man.htm>. Acesso em: 2 dez. 2016.

FOFFANI, E. Tamara Kamenszain: la poesía como novela luminosa. In: KAMENSZAIN, T. *La novela de la poesía. Poesía reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2012.

FREUD, S. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

KAMENSZAIN, T. *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2007.

KAMENSZAIN, T. *O gueto/O eco da minha mãe*. Trad. Paloma Vidal e Carlito Azevedo. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KAMENSZAIN, T. *Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2016. *E-book*.

KANZEPOLSKY, A. As línguas do luto. In: KAMENSZAIN, T. *O gueto/O eco da minha mãe*. Trad. Paloma Vidal e Carlito Azevedo. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KANZEPOLSKY, A. Reverberações do luto ou acerca da morte em família. *Revista do CESP*, v. 34, n. 51 – jan.-jun. 2014, 199-214.

MOYA, V.; AVILA, E. *Ocio*, de Fabián Casas (reseña a dos voces). *Terminal | Lecturas en Tránsito*, diciembre de 2012. Disponível em: <http://revistaterminal.cl/web/2012/12/ocio-resena-a-dos-voces/>. Acesso em: 13 set. 2016.

RUPIL, M. V. Avatares de la palabra escrita: la notación como posibilidad narrativa. Una lectura de Levrero, Molloy y Kamenszain. *Caracol* (Dossiê), n. 10, jul.-dez. 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/106901/112907>. Acesso em: 12 out. 2016.

VISÕES SOBRE O MESMO EVENTO: EXÍLIO E SUBALTERNIDADE EM PRODUÇÕES LITERÁRIAS DE REINALDO ARENAS

15

Gisele dos Santos Nascimento
PPGLEN/UFRJ.

Este artigo deriva do recorte da pesquisa que se vem desenvolvendo no Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas (PPGLEN/UFRJ). Como pertencemos à subárea de Literaturas Hispânicas, nossa investigação se deterá em enveredar pelas trilhas ficcionais urdidas pelo escritor cubano Reinaldo Arenas (1942-1990), sobretudo na obra *Antes que anochezca* (1990). Ressaltamos, portanto, que esta investigação representa um recorte e que, atualmente, se encontra em curso.

No tocante a aspectos culturais e históricos, Cuba ocupa uma posição de destaque dentro do cenário latino-americano e, mais especificamente, nas Antilhas. As lutas que empreendeu em prol da emancipação da colonização espanhola, finalmente alcançada em 1898, despertaram um senso de patriotismo nos cidadãos da Ilha. Como um reflexo da euforia nacionalista despertada naquele período, podemos exemplificar o autor e poeta José Martí, quem escreveu *Nuestra América* (1891) e o literato Nicolás Guillén (1902-1989), que se imortalizou através de obras como *Sóngoro Cosongo*, *West Indies Ltd.* e *Prosa de Prisa*. Contudo, o que poderia representar um vislumbre democrático após a referida Guerra de Independência, acabou por ceder o papel de metrópole aos Estados Unidos veladamente e, também, redundar em sucessivos estados de exceção durante todo o século XX e as primeiras décadas deste século.

Dentro da Ilha, poucos foram os intelectuais que experimentaram uma revisão de seu ponto de vista nos âmbitos ideológico e político. Isso porque só se eram reconhecidas ou validadas as expressões artísticas que pudessem ser empregadas como instrumentos de difusão da política vigente. Confirma-nos esta estratégia Miskulin (1998:6) ao elucidar-nos que esse controle cultural foi institucionalizado em Cuba em 1961. Nesse período, o Comandante Fidel Castro declarou que o conteúdo das obras de arte devia estar vinculado com as necessidades da revolução, aproximando-se do conceito de arte do realismo socialista da União Soviética. Evidentemente que, entre os perseguidos políticos cubanos na época, figurava nosso autor.

Antes de iniciar o percurso por obras *areneanas*, convém traçar seu perfil biográfico. Nasceu em uma província chamada Oriente em 1943 e pertencia a uma família de origem humilde. Desde a sua juventude, demonstrava habilidade na escrita e a tomou por hábito , com o objetivo de registrar os acontecimentos que lhe pareciam relevantes. Como essa destreza não correspondia ao que se esperava de alguém do sexo masculino, preocupou alguns de seus parentes, como seu avô. Esse receio era justificado, porém nada que se vinculasse estritamente a questionamentos de sexualidade, mas sim a riscos envolvendo o sistema político posterior: a Revolução Cubana.

No que tange às convicções de nosso autor, podemos dizer que seu olhar se tornara sensível às desigualdades sociais observadas na sua juventude, ao final da década de 1950. Conforme descreveu o narrador

de *Antes que anochezca* (2011: 64): *Hacia 1958 la vida en Holguín se fue haciendo cada vez más insoportable; casi sin comida, sin electricidad; si antes vivir allí era aburrido, ahora era sencillamente imposible.* A essa época, dirigía o país o general Fulgencio Batista, através de um mandato político obtido à base de golpe de Estado. Tal qual expusemos no fragmento anterior de Arenas, identificamos no capítulo intitulado "Holguín" (ARENAS: 2011, 55) a voz do narrador (d)enunciando o clima de instabilidade econômica da era Batista, em que a camada mais pobre com a qual tinha contato (ou seja, a camponesa) não conseguia trabalho, fato que motivou a venda da fazenda de seu avô. Na gestão Batista, imperavam-se as práticas ilegais de jogos de azar e as de prostituição. Em sua maioria, os cubanos eram analfabetos e estavam sob regime de censura. Como muitos de seus conterrâneos, Arenas concluiu que este quadro políticos não deveria manter-se e decidiu aliar-se ao Exército Rebelde (ou dos Revolucionários), formado pelos irmãos Fidel e Raúl Castro, Ernesto Che Guevara, Camilo Cienfuegos e outros. No entanto, Reinaldo foi dispensado do grupo por não possuir armamentos que pudessem fazer frente ao braço armado de Batista.

Anos mais tarde, o autor parte de Holguín para Havana para ingressar na Escola de Agricultura. A essa altura, Batista já havia fugido de Cuba , tendo sido iniciada a Revolução Cubana. Em entrevistas e em seu livro *Antes que anochezca*, o escritor elenca inúmeras várias estratégias de doutrinamento do alunado da universidade aos ideais da Revolução. Além das atividades acadêmicas pertinentes, os discentes deveriam assistir a filmes e ler conteúdos que propagavam o socialismo soviético e exaltavam a oposição que esse bloco fazia ao avance capitalista.

Durante esses anos universitários, Arenas trabalhou na biblioteca da universidade, onde conheceu Maria Teresa Freyre de Andrade, a precursora da Biblioteconomia em Cuba. Muito mais do que isso: esse momento foi fundamental para que o autor ampliasse sua biblioteca, no sentido *borgeano* da expressão (isto é, seu repertório de leituras). Além disso, Arenas teve tempo hábil para produzir suas primeiras obras e conhecer figuras centrais no sistema literário cubano da época, tais como Virgilio Piñera, José Lezama Lima, Cintio Vitier, Eliseo Diego, entre outros.

Em virtude de suas participações em concursos literários promovidos pela Unión Nacional de Artistas y Escritores de Cuba (UNEAC) , em um dos quais se sagrou vencedor na categoria "romance" por sua obra *Celestino antes del alba*. Desde então, Reinaldo Arenas visibilizou-se na cena literária nacional nos anos de 1960, atraindo a atenção de admiradores somente por sua forma de escrever. Em contrapartida, posicionou-se no raio daqueles que eram simpáticos à Revolução Castrista, principalmente após a publicação de seu romance *El mundo alucinante* na França, depois de confiar-lhes a Jorge e Margarita Camacho os manuscritos da obra. Quando o regime revolucionário inteirou-se da homossexualidade de Arenas, a pressão se agravou sobre o autor. Após sucessivas tentativas de fichá-lo criminalmente, a Segurança de Estado decide detê-lo por dois anos por "conduta imprópria". Explicando-nos melhor: no momento de sua detenção, Arenas havia recorrido a uma delegacia de polícia com o intuito de elucidar um furto de pertences seus e os de um amigo seu em uma praia. Entretanto, o autor passou de vítima a réu, tendo sido condenado a prisão por práticas libidinosas homossexuais em público.

Anos após reaver sua liberdade, Arenas sofre um abalo pessoal: seu mentor literário e melhor amigo, Virgilio Piñera, falece sob circunstâncias nebulosas. Ao perceber a caçada empreendida aos dissidentes aos rumos tomados pela Revolução Cubana, Reinaldo aproveita a oportunidade existente entre a Embaixada do Peru e o governo cubano para emigrar do país.

Não há nenhuma novidade no fato de que qualquer país no mundo pode apresentar flutuações nos

índices de emigração e imigração por razões várias. Contudo, esclarece-nos Palmero (2015: 92-3) que, quando essas motivações remetem a questões de ordem financeira, religiosa ou política, caracteriza-se o fenônemo da *diáspora*. Clifford (1995), por sua vez, não circunscreve essa definição apenas à dimensão nacionalista. Além dessa característica, Safran (*apud* Palmero) agrega que um sujeito diaspórico é aquele que pertence a uma comunidade minoritária e que se engaje em conservar suas vivências, ou as memórias, de seu país de origem. Muito embora este artigo se atenha à análise de *Antes que anochezca*, verificamos como essa temática e a do exílio são recorrentes na obra de Arenas, mais ainda naquelas que foram produzidas a partir dos anos de 1980.

Um episódio histórico que representou um divisor de águas em Cuba nos serve como mostra desse fenômeno social. Trata-se do Êxodo de Mariel, ocorrido em maio de 1980, em que houve um fluxo migratório desde este porto cubano com destino a Miami (EUA). Creditamos esse evento ao fato de se haver instaurado uma crise diplomática entre o Peru e a Ilha, pois uma quantidade expressiva de cubanos asilou-se politicamente na Embaixada do Peru, com a esperança de sair do país e, assim, fugir da paranoia instaurada pelos Revolucionários. Como isso estava gerando uma imagem negativa ao regime, Fidel Castro permitiu que aqueles que fossem "antissociais" deixassem Cuba, contanto que os emigrantes conseguissem um salvo-conduto expedido pela Segurança de Estado castrista. Assim como muitos, Reinaldo Arenas, seu amigo Lázaro Carrilles e outros cubanos abandonaram seu lar, em busca de liberdade para ser quem eram e para escrever o que desejavam. Todavia, como ressalta Said (2003:46), nem as conquistas obtidas no exílio são capazes de mitigar o senso de perda definitiva que esses refugiados experienciam ao partir de seu país.

Sua chegada a Miami, em 1980, foi um ponto de inflexão em seu percurso pessoal e, ainda mais, literário. Neste caso, especificamente, ressaltamos que o autor estabeleceu contato com figuras da envergadura da antropóloga Lydia Cabrera (1899-1991), o jornalista e literato Enrique Labrador Ruiz (1902-1991) e o escrito hispano-cubano Carlos Montenegro Rodríguez (1900—1981). Além da nacionalidade, duas circunstâncias uniam esse grupo a Arenas: encontravam-se longe de sua terra natal definitivamente; a última, que acaba por corresponder ao conceito de "diáspora" proposto por Clifford (1995): respeita a um esforço em reconstruir suas raízes e reestabelecer novas formas de pertença a este (novo) contexto social. Embora nosso autor os definisse como intelectuais fundamentais à história de Cuba, ele sublinha Cabrera como uma das responsáveis por impulsionar seu nome ao cenário literário no qual estavam todos inseridos todos eles a partir de então.

Na década em que viveu nos Estados Unidos, Arenas apresentou uma verve literária invejável e versátil, uma vez que nos deparamos com romances, antologias poéticas, obras teatrais e narrativas breves. Através de alguns deles, expôs seu posicionamento acerca de regimes políticos totalitários. Dentre os romances publicados na década de 1980, mencionamos *El Palacio de las blanquísimas mofetas* (1980), *Otra vez el mar* (1982), *El Portero* (1987) e *El Asalto* (1988). Nesse sentido, podemos conferir autoridade a seu ponto de vista, pois seus livros estavam pautados em testemunhos de alguém que comprovadamente vivenciou aquele sistema. Por essa razão, afirmamos que suas produções após 1980 adquirem um caráter ainda mais autoetnográfico bem aos moldes de Pratt (1999), uma vez que *Antes que anochezca* se constroi desde as vivências de um indivíduo homoafetivo, que foi compulsoriamente repelido de sua terra natal.

Levando em consideração os tipos de narradores elencados por Genette (apud Lejeune, 2008: 16) em seu livro *Vozes da Narrativa*, o narrador em *Antes que anochezca* é autodiegético, já que os acontecimentos são enunciados em primeira pessoa e pelo próprio interessado. Além disso, o próprio Arenas se empenha em desfazer qualquer dúvida já na seção do livro intitulada "Introducción – El fin": são sobre suas entidades de autor, narrador e pessoa que incidem o foco e desenlace narrativos.

Esta autobiografia reúne uma série de relatos de testemunho de nosso escritor ao longo de suas fases de vida. Nela, entremeiam-se eventos que marcaram a história do seu país. No que tange ao seu contexto de produção, o autor afirma ter começado a redigi-la quando ainda se encontrava em Cuba, mais precisamente no momento em que foi declarado "fugitivo" pela Segurança do Estado Revolucionário, mas retomou sua escrita em caráter emergencial em 1990. Como *contar a história de uma vida é dar vida a essa história* (ARFUCH, 2010: 42), o autor cubano esforçou-se por não deixar sua obra incompleta, visto que sua saúde se deteriorava cada vez mais em razão de ter-se descoberto portador do vírus HIV. Para alcançar sua meta de contar como foi o período de transição das eras Batista-Castro e trazer à luz os abusos de autoridade e cerceamento de direitos perpetrado por este último desde 1959, incumbiu-lhes aos amigos mais próximos a tarefa de datilografar seus relatos e, assim, concluir *Antes que anochezca*.

Com relação aos primeiros capítulos, cumprem-se o objetivo de contextualizar o leitor acerca da origem do autor, de sua família, bem como o despertar de sua sexualidade. Conforme a narrativa avança, seus relatos adquirem um perfil mais descritivo e agudamente crítico acerca da condição social em que os cubanos se viam à época de Fulgencio Batista. No início da Revolução Cubana, percebemos que houve a intenção em superar os negativos índices sociais, como o analfabetismo, a fome, além de querer romper com a relação de dependência política e econômica que a Ilha mantinha com os Estados Unidos.

Por vezes, os leitores perceberão o amadurecimento das ideologias políticas das entidades que representam Reinaldo Arenas que, em um primeiro momento, depositou suas expectativas de mudança nas mãos dos Revolucionários e, mais tarde, observou que havia tantos desajustes nesse grupo político quanto no seu antecessor. Esse ceticismo que lhe é despertado no autor comunga com o ponto de vista que ele retoma de seu avô no capítulo *La política*. Nele, seu avô se manifestara contrariamente à visão de que o comunismo era a solução para resolver as questões da política doméstica. Este personagem, que era adepto ao Partido Ortodox, era *antirreligioso, liberal y anticomunista* (ARENAS, 2011: 51) e lia a revista *Bohemia.* Esclarecemos que veículo de imprensa – referência na área da literatura, da política, dos esportes e das notícias- posicionava-se desfavoravelmente a qualquer tipo de ditadura, incluindo as comunistas.

Embora seja de nosso conhecimento que uma autobiografia está permeada por uma narrativa de experiências vitais de seu autor, isso não significa que alguns fatos não sejam acontecimentos cuja realidade se pode comprovar historicamente, não nos estamos diante de um retrato da realidade, mas sim de uma adaptação sua, conforme nos confirma o grande escritor Jorge Luís Borges (em *La postulación de la realidad*) e nos corrobora o excelso crítico brasileiro Antonio Candido:

> A literatura é o sonho acordado das civilizações. (...) Cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada a presença e a atuação deles (CANDIDO: 2011, 177)

Tomando emprestadas as palavras de Candido, Arenas se valeu de um gênero como a autobiografia para destacar seu repúdio ao cerceamento dos direitos individuais dos cidadãos de Cuba. De fato, suas "manifestações ficcionais" em *Antes que anochezca* estiveram a serviço de uma causa: postular a realidade experienciada pelos cubanos nesse interstício de estados de exceção. Pelos motivos que elencaremos mais adiante, não podemos descartar a possibilidade de leitura de que a História de Cuba tenha sido tão adversa quanto o demonstrou a seu leitor.

Um desses motivos consiste no fato de Reinaldo Arenas ter-se transformado em uma *persona non grata* após publicar livros seus no exterior sem a anuência dos dirigentes da Revolução. Viviam-se tempos de constante vigilância a respeito do que se produzia e do que se dizia acerca desse regime. Com a publicação "clandestina" no exterior de *El mundo alucinante*, causou-se um primeiro mal-estar entre o autor e os Revolucionários.

Outra chave de leitura-que poderia justificar a virulência das críticas *areneanas* ao Comandante e sua Revolução- reside na perseguição ao autor devido a sua sexualidade. Em um contexto de revolução, aquele que não se alinha à forma de pensar do grupo e ao comportamento entendido como "correto" costuma ser caçado e punido, consoante exemplificamos anteriormente com a detenção arbitrária do autor a mando da Segurança de Estado cubana.

Ainda que haja evidências históricas e relatos de que o governo Castro deixou suas lacunas junto ao povo, devemos lembrar que a literatura é um terreno no qual se está permitido criar contextos, personagens etc. Enquanto expressão artística, ela se dispõe a alegorizar os eventos, ao passo que a Historiografia deseja registrar, transformar eventos em fatos históricos. Por isso, Candido teorizou que *a literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e debate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas* (CANDIDO: 2011, 177).

Em suma, consideramos relevante destacar que o marco-zero deste projeto de pesquisa partiu da autobiografia *Antes que anochezca* (1990) e nos tem permitido observar seus reflexões nas demais obras desse autor. Reforçamos sua potência discursiva e literária, pois é recorrente o perfil do personagem que imigrou de seu país natal por razões alheias ao mesmo, que se encontra desterrado e sofre essa ausência do próprio solo, das manifestações culturais que outrora o identificavam. Também, nota-se nesse personagem o sentimento de indignação, em maior ou menor medida, a respeito daqueles que deveriam reger a nação para favorecê-la e não satisfazer a seus impulsos megalomaníacos. Além disso, observa-se nele uma crise de identidade, uma vez que ele não mais pertence à primeira pátria e deve empenhar-se em integrar-se com o novo meio social sem mutilar sua identidade por completo, tratando de promover uma espécie de negociação ontológica. Por fim, esta é uma obra de capital importância por razão do apelo sentimental que nela se encerra, pela legitimidade existencial de seu enunciador e pelo desejo de conferir dignidade e voz a um grupo social tão marginalizado quanto o imigrante.

Bibliografia

ARENAS, Reinaldo. **El Portero**. Colección Fábula. Barcelona, España: Tusquet Editores, 2006.

_____. **Antes que anochezca.** Colección Fábula. Barcelona, España: Tusquet Editores, 2012.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico:** dilemas na literatura contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, AAAA.

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**; tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. 778. ed. Lisboa, Portugal: Editora Arcádia S.A.R.L., 1980.

CANDIDO, Antonio. "O Direito à Literatura". *In:* **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CLIFFORD, James. **Dilemas de la cultura:** antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna. Trad. Carlos Reynoso. Barcelona: Gedisa, 1995.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico:** de Rousseau a Internet; organização de Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.

MISKULIN, Silvia Cezar. **Cultura e política na Revolução Cubana:** a importânciade Lunes de Revolución. Anais eletrônicos do III Encontro da ANPHLAC. São Paulo, 1998. Disponível em: anphlac.fflch.usp.br. Acessado em: 03/01/2018.

PALMERO GONZÁLEZ, Elena. **Discursos da memória na literatura da diáspora cubana nos Estados Unidos**. *In*: "Deslocamentos interamericanos: literaturas caribenhas produzidas nos EUA e no Canadá". Revista Brasileira do Caribe, São Luís – MA, Brasil, vol. XVI, nº 30, jan-jun 2015. P. 91-107.

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império:** relatos de viagem e transculturação. Bauru, SP: Gutiere; EDUSC, 1999.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**; tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HERANÇAS CONSTRUÍDAS: ALGUMAS FORMAS DOS RELATOS DE FILIAÇÃO NA LITERATURA HISPANO-AMERICANA

16

Guilherme Belcastro
UFRJ

Este trabalho parte de algumas questões remanescentes de minha dissertação de mestrado, que se debruçou sobre o romance *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, perguntando-se sobre os caminhos críticos que podem restar após tantas leituras, algumas delas já canônicas, de uma obra literária. Nesse romance, um filho busca o pai que nunca conheceu – e que se revela já morto ainda no começo da narrativa – e só pode construir uma imagem dele a partir de narrativas. A partir da associação entre o motivo do filho que precisa falar do pai para falar de si mesmo e tradição crítica que se forma a partir do romance de Rulfo, nasce um problema fundamental na leitura da obra: a posição que o crítico posterior de uma obra canônica como *Pedro* Páramo estabelece frente a sua tradição de leitura, tanto literária quanto também crítica.

Em outras palavras, quero dizer que o romance de Rulfo gera uma série de herdeiros, por vezes diretos e conscientes desse movimento de retomada, como é o exemplo de Gabriel García Márquez, que faz questão de marcar a influência de Rulfo na sua obra quando, em um pequeno artigo chamado "Breves nostalgias sobre Juan Rulfo" (1996, p.903), afirma: "el escrutinio a fondo de la obra de Rulfo me dio por fin el camino que buscaba para continuar mis libros". É o caso também do romance mexicano *Cóbraselo Caro* (2005) de Élmer Mendoza, que retoma uma frase fundamental de um personagem Rulfo já no seu título e que tem em *Pedro Páramo* o ponto de partida para o desenvolvimento de seu enredo. Outra obra que também assume essa posição direta de influência é *Ar de Dylan* (2012), de Enrique Vila-Matas, em que a posição do filho de tentar construir narrativas sobre o pai pode ser vista como uma influência direta de Rulfo a partir do momento em que um de seus personagens, o pai sobre quem se constrói as narrativas, afirma: "Me chamo Pedro Páramo, como todo mundo. Minha família é o ar e eu sou uma mistura das vozes e das lembranças de diferentes vivos e mortos" (VILA-MATAS, 2012, p.152).

No entanto, me parece que não podemos deixar de considerar o que a própria obra de Rulfo aponta sobre a herança de um pai para seus filhos. O que se transmite, num processo de transferência da herança, não é, muitas vezes o que o pai espera e os filhos que recebem essa herança podem ser outros, além daqueles que ele esperava. Juan Preciado é o filho esquecido que volta para cobrar do pai o esquecimento e Abundio Martínez é o filho rejeitado que retorna para matar o pai com uma facada no peito. O que eles recebem desse pai é por via indireta, através de uma construção e um movimento próprios. Assim, parece que essa herança recebida é, da mesma forma, uma herança construída.

É o que parece sugerir Hannah Arendt (1997), quando recupera o aforismo de René Char: "Nossa herança nos foi deixada sem nenhum testamento". Comentando essas palavras de Char, Arendt afirma que as grandes revoluções do século XX falharam e o seu grande tesouro estaria perdido e sequer nome possuiria.

Segundo ela, é a esse tesouro perdido que o poeta alude ao dizer que nossa herança não tem testamento. O testamento,

> dizendo ao herdeiro o que será seu de direito, lega posses do passado para um futuro. Sem testamento ou, resolvendo a metáfora, sem tradição- que selecione e nomeie, que transmita e preserve, que indique onde se encontram os tesouros e qual o seu valor parece não haver nenhuma continuidade consciente no tempo, e portanto, humanamente falando, nem passado nem futuro, mas tão somente a sempiterna mudança do mundo e o ciclo biológico das criaturas que nele vivem. (ARENDT, 1997, p.31).

Me parece ser preciso, dessa forma, criar de algum modo esse tesouro perdido. Se não há testamento que conecte esse passado a um futuro, é necessário que a herança seja criada pelo herdeiro, gerando uma relação não linear entre o passado e o presente, e já não mais entre o passado e o futuro. A atuação do leitor crítico é, desse modo, fundamental para que haja alguma construção de uma tradição. É semelhante ao que comenta Rudnytsky (2002):

> A tradição não é simplesmente uma pré-condição na qual nós nos encontramos, mas nós mesmos a produzimos, na medida em que compreendemos e participamos da evolução da tradição e, dessa forma, continuamos nós próprios a determiná-la. (RUDNYTSKY, 2002, p.329.)

É interessante ressaltar que o esforço de Rudnytsky no texto de que retiro essa citação é justamente o de traçar as heranças que Freud recebe ao desenvolver suas leituras de Édipo. A herança, a tradição e a filiação parecem ser, de fato, termos que se apresentam sempre interligados.

Partindo disso, este trabalho propõe-se a buscar alguns herdeiros de Rulfo que não se reconhecem ou não são reconhecidos diretamente enquanto tais. Herdeiros que passam a sê-lo a partir de um movimento crítico de aproximação que relaciona traços e marca diferenças. Sendo assim proponho a leitura de breves momentos de três obras – *El olvido que seremos* (2006), de Héctor Abad, *La casa de los conejos* (2008), de Laura Alcoba e *Fiesta en la madriguera* (2010), de Juan Pablo Villalobos – para pensar como determinada literatura contemporânea que costuma ser pensada muitas vezes sob o rótulo de "relatos de filiação"[1] lança mão de estruturas literárias bastante distintas das ruínas que podem ser vistas na literatura canônica do século XX, representada aqui por *Pedro Páramo*. Sobre esses relatos de filiação, Julio Premat (2016) afirma que

> Las temáticas de filiación son una manera de situarse ante el pasado, ante los antepasados: ante la biblioteca, ante los padres literarios o biográficos, ante la pertenencia o no a una generación que vivió paroxismos de violencia, frente a heridas memoriales. (PREMAT, 2016, p.117)

A herança deixada sem testamento que deve ser criada, deve criar também tradições literárias. A escrita do relato de filiação aparece não só como a escrita de uma filiação biográfica, mas também de uma filiação literária. A relação com o passado não é direta e construtiva, numa representação não problematizada de uma relação complicada entre realidade e ficção. Demanze (2012), afirma que "Cette archéologie que mène la littérature contemporaine, à travers le prisme familial, n'est donc un récit mythique des origines, que fonde une indentité, mais le lieu d'une interrogation et d'une inquiétude." (DEMANZE, 2012).

1 A leitura do conceito de "relato de filiação" passa por Demanze (2012). Além disso algumas leituras freudianas sobre Édipo também vêm colaborar, como Rudnytsky (2002) ou Rouanet (2008)

O relato de filiação, desse modo, não é uma forma de fundar uma identidade fixa, que justifique o "eu" que narra, mas a reafirmação da origem como inacessível de qualquer outra forma que não a da pergunta e da inquietude.

A proposta, no entanto, é muito menos a de enquadrar esses romances do século XXI nos termos desenvolvidos por essa tradição crítica do que a de tomar como centro de análise a própria posição do filho que precisa colocar-se como narrador da história da mãe ou do pai para poder também falar de si. Nesse sentido, a estranheza que pode causar a presença de *Fiesta en la madriguera* sob esse rótulo de "relato de filiação" é consciente, já que – embora não se apresente como uma escavação do passado em busca das origens – é uma construção da imagem do pai do narrador, ainda que indireta. Assim, penso que seja importante apresentar brevemente os romances para então seguir para alguns dos problemas que se constroem ao redor dessa questão central em cada um deles.

El olvido que seremos (2006), de Héctor Abad Faciolince, é um romance memorialístico em que o narrador – Héctor Abad Faciolince – retoma a história de sua relação com seu pai – Héctor Abad Gómez. Em grande parte do tempo, narrativa segue a cronologia da vida do narrador, passando por todas suas fases, passando pelo assassinato do pai comandado pelo tráfico de drogas colombiano e chegando aos efeitos posteriores dessa morte na vida de Faciolince.

Em *La casa de los conejos* (2008), de Laura Alcoba, a narradora – que também tem o mesmo nome da autora, como em *El olvido que seremos* – conta de sua infância na Argentina, assumindo um ponto de vista na maior parte do tempo infantil, antes de sua ida para a França como filha de uma exilada política da ditadura militar. A complicada relação com os pais – e com as figuras paternas e maternas que vão passando por sua vida – vai sendo construída simultaneamente com o momento conturbado da história argentina.

Por sua vez, *Fiesta en la madriguera* (2010), de Juan Pablo Villalobos, é um romance narrado também em primeira pessoa por uma criança. Tochtli, o narrador, é filho do chefe de um cartel de drogas mexicano e conta, na superfície do texto, sobre como conseguiu para seu zoológico particular um casal de hipopótamos anões da Libéria. Abaixo dessa superfície, no entanto, podem ser lidas narrativas sobre o mundo do tráfico de drogas, sobre a relação com o pai e os efeitos da ausência da mãe.

Depois de apresentar brevemente o enredo das obras, é preciso, agora, pensar como alguns elementos que se repetem de maneira diferente em cada um dos romances – a ruína, o luto, a história – podem reelaborar as heranças que vêm dessa tradição de escrita.

Nesse sentido, assinalo o que me parece ser uma primeira diferença fundamental entre *Pedro Páramo* e os romances dos anos 2000 mencionados acima: a ruína, que precisa ser pensada sob diferentes pontos de vista para dar conta desse corpus que proponho. Para começar, levamos em conta Walter Benjamin (2012), cujos textos estão povoados pela lógica da ruína não só quanto ao tema – como é o caso da imagem do anjo de Klee construída na nona tese de seu "Sobre o conceito de história", em que aponta como o trabalho do historiador materialista histórico ler as ruínas que se acumulam aos nossos pés – mas também quanto à forma fragmentada de seus escritos. Michael Löwy (2005), afirma que:

> Na história das ideias do século XX, as "Teses" de Benjamin parecem um desvio, um atalho, ao lado de grandes auto-estradas do pensamento. Mas enquanto essas são bem delimitadas, visivelmente demarcadas e conduzem a etapas devidamente classificadas, a pequena trilha benjaminiana leva a um destino desconhecido. As teses de 1940 constituem uma espécie de manifesto filosófico- em forma de alegorias e de imagens dialéticas mais do que de silogismos abstratos- para a abertura da história. (LÖWY, 2005, p.147)

A partir da leitura desse trecho de Löwy, a relação da escrita benjaminiana com a ruína se faz evidente, principalmente pelo fato de que a significação em seus textos passa não por uma escrita articulada e coesa, mas por fragmentos e alegorias.

Para pensar a ruína do século XX também é válido trazer à tona o caso de Freud, cuja paixão pela arqueologia era notória. Em "Construções em análise" (1996), texto publicado originalmente em 1937, Freud aproxima o trabalho do analista ao do arqueólogo, dizendo que "Seu trabalho de construção, ou, se se preferir, de reconstrução, assemelha-se muito à escavação, feita por um arqueólogo, de alguma morada que foi destruída e soterrada, ou de algum antigo edifício" (p.167). Se pensamos a aproximação do método freudiano à crítica literária, podemos acrescentar o leitor crítico como mais um elemento nessa comparação, como um arqueólogo do texto, que trabalha diante de ruínas e busca reconstruí-las, ainda que, como aponta Rouanet (2008): "a psicanálise, escavando o soterrado, encontra, não a chave do enigma, mas o próprio enigma" (p.141). Atrelado diretamente a essa relação com o enigma está a contribuição de Wajcman (2012), que aponta para a ruína como o objeto do século XX e que só é válida enquanto "objeto-porquanto-ele-fala o objeto que se tornou tagarela, desgastado pela conversa banal, reduzido ao estado de traço, de signo. Nesse sentido, dizer que há ruína é dizer que há linguagem. E, reciprocamente, dizer que há linguagem já é anunciar a ruína" (p.57-58). O trabalho do arqueólogo/psicanalista/leitor crítico da arte, nesse sentido, passa a ser um trabalho de dar forma ao enigma da linguagem.

Essa relação entre a ruína e a linguagem parece tomar outras formas na teoria contemporânea da ruína. É o caso de Hartog (2013), que se refere ao presente como "nosso mundo violento cujos destroços não têm tempo de se tornarem ruínas" (p.28). Essa impossibilidade de que os destroços se tornem ruína retira esse objeto do lugar de "objeto falante" – ou seja, passível de leituras – e o coloca numa posição de dejeto, de elemento que sobra e que já não pode pertencer à estrutura da qual foi retirado, perdendo seu potencial de enigma. Essa construção de Hartog pode ser pensada junto ao que Ludmer (2010) afirma da literatura dos anos 2000. A teórica argentina aponta que as posições narrativas relacionadas ao que ela chama de ilhas urbanas – termo usado para pensar a territorialidade nas cidades dos anos 2000 – aparentam ser "más simples y tradicionales" (p.134) por lançar mão de técnicas da TV, do jornalismo, do documentalismo e do melodrama. Essa aparente simplicidade e objetividade – termo tão caro a algum jornalismo, por exemplo – aparece como uma estrutura oposta à ruína, já que toma para si uma noção de totalidade proveniente da aproximação excessiva desses meios e das noções de objetividade e verdade. É importante marcar, no entanto, que Ludmer fala que essas estruturas "*parecen* ser más simples" [2] (p.134) e que Hartog reafirma a persistência dos destroços, ainda que não sob a forma de ruínas. Quero dizer, com isso, que parece que a ruína persiste, de uma forma deslocada e ressignificada, ainda na literatura contemporânea. Feitas tais considerações sobre as formas das ruínas, passamos a leitura das obras.

Em uma espécie de prólogo de *La casa de los conejos*, por exemplo, a narradora afirma:

> En los mismos lugares, yo investigué, encontré gente. Empecé a recordar con mucha más precisión que antes, cuando sólo contaba con la ayuda del pasado. Y el tiempo terminó por hacer su obra más rápidamente que lo que yo había imaginado jamás: a partir de entonces, narrar se volvió imperioso. (ALCOBA, 2008, p.12)

2 Grifo meu.

Essa precisão das recordações, como se nota no trecho, não é suficiente para dar conta desse passado. Pelo contrário, é a partir dela que nasce a necessidade imperiosa de dar uma volta mais em torno do assunto, tornar ficção essa memória. Assim, a forma ficcional começa a se desenhar, e essa narradora se desloca no tempo e no espaço, voltando à sua infância na Argentina, aos momentos anteriores à sua partida junto com sua mãe na condição de exiladas, para que possa tentar reconstruir de alguma outra forma algumas imagens maternas que marcaram sua infância. Um elemento importante dessa ficcionalização passa a ser a mudança na narração, que passa do pretérito memorialístico do prólogo a uma primeira pessoa presente, assumindo um ponto de vista infantil. A ficcionalização parece ser, dessa forma, um meio de reconstituir a falta, o buraco, que supostamente se preencheria com essa precisão das recordações. Como a própria narradora comenta algumas linhas mais abaixo do trecho anterior, ainda no prólogo, o seu esforço de recontar "no es tanto por recordar, como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco". (ALCOBA, 2008, p.12).

Se no romance de Alcoba há uma tensão entre a precisão das memórias e a necessidade de narrar como uma necessidade de recolocar a falta, em *El olvido que seremos*, uma relação análoga aparece entre uma presença excessiva do pai e a possibilidade de escrita do filho. O narrador, comentando sobre a maneira como nasce a sua relação com a escrita, parte de uma presença totalizante desse pai, em que se fala que "Si por algo lo puedo criticar es por haberme manifestado un amor excesivo" (ABAD, 2006, p.24) ou "Muchas personas se quejan de sus padres (...) Al contrario, yo creo que tuve, incluso, demasiado padre" (ABAD, 2006, p.25). E parece relevante que seja justamente por essas páginas que o autor comenta algumas de suas relações com a escrita:

> Creo que el único motivo por el que he sido capaz de seguir escribiendo todos estos años, y de entregar mis escritos a la imprenta, es porque sé que mi papá hubiera gozado más que nadie al leer todas estas páginas mías que no alcanzó a leer. Que no leerá nunca. Es una de las paradojas más tristes de mi vida: casi todo lo que he escrito lo he escrito para alguien que no puede leerme, y este mismo libro no es otra cosa que la carta a una sombra. (ABAD, 2006, p.22)

Assim, como uma carta a uma sombra, a escrita de Abad se constrói como uma maneira de tentar reestabelecer uma relação entre ele mesmo e o pai morto. Em buscar reafirmar essa presença excessiva que se apagou por força maior quando seu pai foi assassinado nas ruas de Medellín. Essa tentativa, no entanto, parece esbarrar na impossibilidade. Os problemas na leitura da narrativa vão se fazendo mais evidentes pouco a pouco e, de maneira paradoxal, as recordações mais nebulosas e inseguras são as mais recentes, mais próximas ao assassinato do pai, enquanto as memórias infantis se apresentam com grande nitidez e completude e chegam a ocupar metade das páginas do livro.

Fiesta en la madriguera, por sua vez, parece recolocar a questão da tensão entre a totalidade e a ruína de uma forma diferente, ainda que passe também pelo problema da linguagem. Na obra de Villalobos, o narrador, uma criança que tem cerca de 10 anos, conta sobre seu cotidiano e sobre as pessoas que o rodeiam. Nada mais normal, se não fosse ele filho do chefe de um cartel de drogas mexicano. Na obra, chamam a atenção as cenas explícitas de violência narradas naturalmente com a linguagem infantil. Cabeças cortadas, corpos torturados e jogos macabros são constantes e contados sem meias palavras, de maneira direta e sem que afete ao pequeno narrador. A estrutura narrativa não se abala e as páginas avançam encharcadas de sangue. No entanto, proponho olhar a narrativa à contrapelo, para usar a imagem benjaminiana, e buscar nela os momentos em que essa estrutura se mostra falha. É o caso, por exemplo, de quando o menino encontra um quarto cheio de

armas de todos os tamanhos e se revolta frente a isso:

> Las habitaciones vacías que no utilizamos siempre están cerradas con llave, pero hoy dejaron una abierta. Pues resulta que no tenemos cinco habitaciones vacías sin utilizar, nomás cuatro o ninguna: una de las habitaciones vacías que no utilizamos en realidad es la habitación de las pistolas y los rifles. (...) Pero lo más nefasto de todo fue descubrir que Yolcaut me dice mentiras, como que tenemos habitaciones vacías que en realidad son habitaciones de pistolas y rifles. Las pandillas no se tratan de las mentiras. Las pandillas se tratan dela solidaridad, de la protección y de no ocultarse las verdades. Al menos eso dice Yolcaut, pero es un mentiroso. (VILLALOBOS, 2010, p.20,21)

O terrível de se encontrar um quarto cheio de armas de todos os tipos nada tem a ver com a violência, mas sim com o fato de o pai – Yolcaut – ser um mentiroso. Ser um bando, diz o narrador, se trata de não ocultar as verdades. É, então, relevante que nesse momento a resposta do menino seja justamente calar-se: "Estuve a punto de decirle que las pandillas también se tratan de decir las verdades, pero me quedé callado. Lo que pasa es que me convertí en mudo" (VILLALOBOS, 2010, p.22). Também é justamente nesse momento em que termina a primeira parte do romance e entre os capítulos haja uma página inteira em branco. É o vazio que se instaura frente a essa exigência de totalidade impossível de se atingir. As tensões entre a ruína e a totalidade se estendem por vários níveis da narrativa. Proponho, desse modo, que sigamos observando outros problemas que retornam nesses romances em que o filho precisa falar do pai.

Outro desses elementos, como já mencionado acima, é o luto. Elemento que percorre todas essas narrativas de filhos que tratam do pai, o luto é lido aqui a partir de duas contribuições teóricas principais, a de Freud, com *Luto e Melancolia* (2011) e Allouch, com *Erótica do luto – no tempo da morte seca* (2004).

Começando por Freud (2011), vale indicar que não parece ser interessante aqui aprofundar-se nas diferenciações entre o luto e a melancolia, já que enquanto leitor de literatura, não me interessa o diagnóstico patológico ou não. O que mais interessa aqui são as relações que se pode estabelecer entre os processos posteriores a uma perda – sejam eles de luto ou melancolia – e como eles se colocam em ato na estrutura literária. Em outras palavras, interessa como a literatura recoloca a questão da perda. Assim, chamo a atenção para a aproximação que Freud estabelece com as ruínas, tão importantes para pensar a estrutura da narrativa, ao afirmar que "no luto, é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego" (Freud, 2011, p.53). Esse esvaziamento do mundo e do ego dialoga com a concepção de ruína que foi atribuída acima ao próprio Freud, a Benjamin e a Wajcman. Nesse sentido, pode-se ler as estruturas em ruínas de *Pedro Páramo*, por exemplo, diretamente relacionadas ao luto ou à melancolia. Vale lembrar que Wajcman (2012) propõe que a ruína, enquanto objeto do século XX, tem relação direta com as grandes devastações pelas quais a humanidade passou nesse século, como a shoah. Assim, o luto e a ruína se vinculam de modo que não parece possível a dissociação entre eles. Nessa perspectiva, o trabalho de luto gera ruínas e as ruínas geram trabalhos de luto.

A grande contribuição de Allouch (2004) para a discussão vem do deslocamento do que Freud chama de trabalho de luto para o que ele vai considerar um ato. O luto, sustenta Allouch, não é um desprendimento paulatino do objeto perdido, mas sim uma perda que suplanta a perda original (Allouch, 2004, p.12). Maria Rita Kehl (2011) aponta para o fato de que Freud tenha publicado *Luto e Melancolia* (1915) anteriormente à "Além do princípio do prazer" (1920) pode ter levado a que sua leitura se prendesse ao viés da economia, que guiou seus textos até a publicação deste último. Talvez por isso, a mudança de perspectiva indicada por Allouch proponha uma alteração no estatuto do luto que não se explica através de um princípio do prazer, mas

de uma perda de uma parte de si que suplanta a perda inicial. O luto, nessa outra perspectiva, é o sacrifício de uma pequena parte de si (Allouch, 2004, p.12), sendo assim uma pura perda (Bataille, 1975). Frente a essa outra noção de luto, que se desloca da noção de substituição para a de "pura perda", cabe ao analista – e parece que também à literatura e a seu crítico – "elevar esse real de uma economia técnica mercantilista, e contra essa própria economia, à dignidade do macabro" (Allouch, 2004, p.16). Esse outro luto coloca-se, desse modo, como um enfrentamento à lógica mercantilista do uso prático dos tesouros. Para que haja de fato o trabalho de luto, é preciso entregar-se em sacrifício.

Retornando à leitura mais próxima das obras literárias, podemos dizer que uma das questões que norteiam essa leitura é a pergunta sobre a recorrência de algum tipo de trabalho de luto como necessário para colocar em marcha essa narrativa do filho que fala dos pais. Em *Pedro Páramo*, por exemplo, a narrativa de busca ao pai se coloca em marcha a partir de um pedido da mãe do narrador em seu leito de morte. Cobre o esquecimento seu pai nos deixou, diz ela. Juan Preciado parte então na procura pelo pai e o descobre já morto, no entanto, a busca segue e a construção desse pai se dá por meio de narrativas de outros mortos sobre ele.

Outro pai já morto reconstruído por narrativas é o pai do narrador de *El olvido que seremos*. Nessa obra, o pai do narrador fora assassinado brutalmente quase vinte anos antes da sua escrita, que só pode ter seu lugar após todo esse tempo transcorrido:

> Este libro es el intento de dejar un testimonio de ese dolor, un testimonio al mismo tiempo inútil y necesario. Inútil porque el tiempo no se devuelve ni los hechos se modifican, pero necesario al menos para mí, porque mi vida y mi oficio carecerían de sentido si no escribiera esto que siento que tengo que escribir, y que en casi veinte años de intentos no había sido capaz de escribir, hasta ahora. (ABAD, 2006, p.171)

O trecho acima, deve-se ressaltar, aparece já no final da narrativa e é seguido pela primeira construção da cena da morte do pai do narrador. Essa morte anunciada já nas primeiras páginas, só pode vir a ser narrada depois de toda a construção narrativa da infância e da relação entre o filho e o pai.

Não sempre esse luto se apresenta como um luto do pai ou da mãe, diretamente. No caso de *La casa de los conejos*, por exemplo, a narrativa é dedicada à Diana E. Teruggi, mulher que viveu com a narradora e assumiu, de alguma forma, uma posição materna quando a mãe da narradora estava envolvida demais com a resistência montonera à ditadura argentina. As primeiras palavras do livro, direcionadas a Diana, dizem:

> Te preguntarás, Diana, por qué dejé pasar tanto tiempo sin contar esta historia. Me había prometido hacerlo un día, y más de una vez terminé diciéndome que aún no era el momento.
> Había llegado a creer que lo mejor sería esperar a hacerme vieja, ya un muy vieja. La idea me resulta extraña ahora, pero durante largo tiempo estuve convencida. Debía esperar a quedarme sola, o casi. (ALCOBA, 2006, p.6)

Diana, vamos saber só no final da narrativa, havia sido assassinada na casa em que viveu com Laura – a narradora, a personagem, a autora – poucos dias depois que a menina tinha ido embora para seu exílio na França junto com sua mãe. O livro parece ser, tal qual *El olvido que seremos*, uma carta para uma sombra. É o resultado de um trabalho de luto que se coloca em marcha em algum momento e que só pode adquirir materialidade muitos anos depois. O trabalho de luto nessas duas obras, assim, parece se aproximar de um

trabalho de escrita.

Em *Fiesta en la madriguera*, por sua vez, apesar de que a morte apareça constantemente na narrativa, os seus efeitos só se fazem presentes em alguns momentos específicos. Um exemplo desses efeitos aparece quando, depois de muito desejar, o narrador, Tochtli, consegue adquirir um casal de hipopótamos anões da Libéria. No entanto, pouco depois, os animais não resistem ao cativeiro e terminam por ser sacrificados diante dos olhos do menino levando-o a urinar-se nas calças e a ter vontade de que "los que me escucharan quisieran estar muertos para no tener que escucharme" (VILLALOBOS, 2010, p.32). Um pouco mais adiante na obra, quase nas últimas páginas, a morte dos hipopótamos volta a ter seu lugar, mas de uma outra forma:

> Hoy cuando desperté había una caja de madera muy grande al lado de mi cama. Tenía varias calcomanías y letreros que decían: FRAGILE y HANDLE WITH CARE. Fui corriendo a preguntarle a Yolcaut qué era y a pedirle que me ayudara a abrirla, porque estaba cerrada con clavos. Abrimos la caja y adentro había muchas bolitas de plástico, miles. Las fui quitando hasta que descubrí las cabezas disecadas de Luis XVI y María Antonieta de Austria, nuestros hipopótamos enanos de Liberia. (VILLALOBOS, 2010, p.44)

Me parece ser importante destacar como um problema de leitura proposto nesta pesquisa que o que se coloca em ato na obra de Villalobos é uma série de mortes sem luto, sem que se deposite junto ao morto um pedaço de si, nos termos de Allouch (2004). É preciso pensar, então, os efeitos de um romance carregado de mortes e violência, mas aparentemente imune ao trabalho de luto. Até mesmo a morte dos hipopótamos, tão sofrida pelo menino, toma o lugar de uma estátua na parede. Empalhadas, as cabeças passam a ser decorativas e o tempo entre a morte e o processo de escrita, que se faz necessário nos outros romances, se anula, fazendo com que o trabalho de luto seja deixado de lado.

É interessante, nesse ponto, pensar que essa relação temporal da escrita colada ao presente se coloque no romance como uma possibilidade de narrar o agora. Assim, entramos em outro ponto em comum entre as obras, a relação com a escrita da história, e as diferenças que se marcam entre os romances. Enquanto os outros romances se posicionam historicamente com sua visão voltada a momentos históricos do passado, como ficará mais claro mais adiante, *Fiesta en la madriguera* se coloca como um olhar para o presente. O narrador, em determinado momento, apresenta o problema da seguinte forma:

> En los libros no aparecen las cosas del presente, sólo las del pasado y las del futuro. Ese es un gran defecto de los libros. Alguien debería inventar un libro que te dijera lo que está pasando en ese momento, mientras lees. Debe ser más difícil de escribir que los libros futuristas que adivinan el futuro. Por eso no existe. Y entonces hay que investigar a la realidad. (VILLALOBOS, 2010, p.20)

Mascarado pela ingenuidade das palavras infantis, o problema da escrita da história se faz presente. É preciso escrever disso que está acontecendo nesse momento, desse mundo a parte dos cartéis de drogas que se apresenta enviezadamente, sob uma capa ficcional do absurdo e do grotesco, mas que, com isso, questiona, constantemente a noção de real e a da história[3]. Os elementos mais absurdos do romance, sejam os hipopótamos anões da Libéria ou a violência absurda do narcotráfico, tem relação direta com a realidade. Os hipopótamos que fugiram da famosa *hacienda Nápoles* do traficante colombiano Pablo Escobar e se tornaram uma praga por não terem predadores naturais na região, por exemplo, são um referente histórico que

3 Nesse ponto, é fundamental a contribuição de Josefina Ludmer (2010) para pensar os problemas do mundo a parte dos cartéis, a partir do seu conceito de *isla urbana*.

estabelece essa relação.

A violência, esse elemento mencionado acima que faz a conexão com a realidade absurda, é também responsável pela relação que se estabelece com os outros romances. A reescrita da história em *El olvido que seremos* e *La casa de los conejos* é a reescrita da violência e do trauma, de alguma forma. A violência dos cartéis de drogas na Colômbia é responsável pelo assassinato do pai do narrador em *El olvido que seremos*, enquanto a resistência montonera à ditadura militar na Argentina é reconstruída na obra de Alcoba. A reescrita da história, desse modo, é marcada por um movimento de memória em que se faz necessário tentar aproximar-se dos momentos mais obscuros da história individual e nacional, numa relação que parece se colocar como uma tensão que deve ser trabalhada mais a fundo.

Desse modo, nota-se que os relatos de filiação atravessam questões da história familiar – ainda que não genealógica como pode ser, *Cien años de soledad*, como aponta Premat (2016) – e a historiografia de uma nação. Assim, algumas discussões sobre a relação entre a escrita da história e os romances são importantes para marcar a perspectiva adotada aqui. Começando pela relação proposta por Octavio Paz, em *O arco e a lira* (2012), que coloca a questão da tensão entre poesia e história nos seguintes termos:

> ninguém está fora da história, como se esta fosse uma 'coisa' e nós, diante dela, outra: todos nós somos história e todos juntos a fazemos. O poema não é um eco da sociedade, e sim, ao mesmo tempo, sua criatura e seu fazedor, como ocorre com o resto das atividades humanas (p.172)

Aproximando-se desses termos contraditórios apresentados por Paz, se parte da ideia de que é preciso tentar buscar entender como as obras estudadas constroem a história e, ao mesmo tempo, são constituídas por ela.

É nesse sentido que busco uma aproximação à concepção de história de Walter Benjamin (2012), no já mencionado "Sobre o conceito de história", ensaio no qual ele deseja construir uma separação entre a historiografia tradicional e a que ele considera que deve ser levada a cabo pelo historiador materialista histórico. A primeira se baseia na ideia de verdade e linearidade, em que os fatos históricos – sempre relacionados aos grandes acontecimentos políticos, à história dos vencedores – se alinham um após o outro, em uma ideia de progresso positivo. A segunda concepção de história substitui a noção de verdade pela de imagem e a linearidade pelo corte. O fato histórico assume seu aspecto de construção discursiva. Sendo assim, é preciso voltar-se para o passado não com o intuito de buscar a verdade totalizadora dos acontecimentos, mas sim de perceber as forças em disputa em determinado momento para que a história dos vencedores não seja vista como única possibilidade. É preciso romper com a linearidade progressiva da história para que os fragmentos que surgem das histórias ignoradas emerjam entre as ruínas acumuladas com a força de uma imagem.

Essas construções de Benjamin e de Paz parecem ser o ponto de partida para a associação com Josefina Ludmer (2010), que traz a discussão para o terreno contemporâneo ao comentar a perspectiva latino-americana do tempo histórico. O termo central cunhado por Ludmer para pensar essa experiência de tempo é "laguna temporal", que é definida pelos "saltos o por cortes de tiempo de modo que no se nos deja un desarrollo (económico, pero también político, social y cultural) 'natural', por así decirlo, 'una historia' que sí han tenido los centros para llegar a esse punto global" (p.26). A perspectiva da teórica argentina parece colocar em questão, de uma forma similar a perspectiva que propõe Benjamin, a linearidade da história e aponta como possibilidade para a perspectiva latino-americana o rompimento do *continuum* da história, que já aparecia

proposto nas teses de "Sobre o conceito de história".

Seguindo esse caminho, Ludmer (2010) distingue a narrativa diaspórica contemporânea da narrativa canônica do boom latino-americano, dizendo que essa última "trazaba fronteras nítidas entre lo histórico como 'real' y lo 'literario' como fábula, símbolo, mito, alegoría o pura subjetividad, y producía una tensión entre los dos: la ficción consistía en esa tensión" (p.152), enquanto as "escrituras diaspóricas" contemporâneas a que ela dedica sua atenção borram as fronteiras entre realidade e ficção e "Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas. La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social" (p.151). Essa parece ser uma diferença fundamental entre regimes de historicidade distintos, para usar o termo de Hartog (2013) e aponta para uma mudança também na experiência do tempo. O historiador francês propõe que essa experiência contemporânea é predominantemente relacionada ao presente, em detrimento do passado ou futuro, como em outros regimes de historicidade.

Assim, chego ao final desse trabalho consciente de que ainda há um longo caminho a ser percorrido para aprofundar as relações entre os elementos discutidos aqui. No entanto, acredito que a definição de alguns caminhos de leitura possíveis seja importante para, no decorrer da pesquisa, poder olhar para cada um deles com mais calma e detimento. De todo modo, como já dito, o que une todos esses pontos acima mencionados – a ruína, o luto e a história – me parece ser justamente o fato da sua recorrência em romances que podem ser pensados como "relatos de filiação", ou romances em que o filho se coloca como narrador da história dos pais, em busca de uma herança e uma tradição. Uma das perguntas centrais que ainda resiste é, justamente, por que é necessário a repetição dessas estruturas para construir uma narrativa sobre o pai. Outra pergunta fundamental – e que se propõe como uma tentativa de responder à primeira – é sobre a forma como essas narrativas se constroem a partir de cada um desses elementos, porque parece ser justamente na diferença entre as estruturas das obras que pode nascer alguma resposta a essa persistência.

Referências

ABAD, H. *El olvido que seremos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

ALCOBA, L. *La casa de los conejos*. Trad. Leopoldo Brizuela. Buenos Aires: Edhasa, 2010

ALLOUCH, J. *Erótica do luto no tempo da morte seca*. Rio de Janeiro, Companhia de Freud, 2004.

ARENDT, H. *Entre o passado e o Futuro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

DEMANZE, L. Le recit de filiation aujourd'hui. In : Revista *Lire au lycée professionnel*, v.67. 2012. Disponível em: http://www.educ-revues.fr/LLP/AffichageDocument.aspx?iddoc=40389

FREUD, S. (1934) Construções em análise. In: *Edição standard brasileira*, vol. 12. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1900) *A Interpretação dos Sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2001

_____. (1920). Além do Princípio de Prazer. In: *Edição standard brasileira*, v. 2. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 123-198

_____. (1915) *Luto e melancolia.* São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GARCÍA MARQUEZ, G. Breves nostalgias sobre Juan Rulfo. In: FELL, Claude. *Juan Rulfo. Toda la obra*. Edición crítica. 2. ed. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, Colección Archivos, 1996. p.901-903.

HARTOG, F. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

KEHL, M.R. Melancolia e criação. In: FREUD, S. *Luto e Melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LOWY, M. *Walter Benjamin: Aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUDMER, J. *Aquí América Latina: Uma especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

MENDOZA, E. *Cóbraselo caro*. México D.F.: Tusquets Editorial, 2005.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PREMAT, J. Fin de los tiempos, comienzos de la literatura. In: Revista *Eidos*. Nº24, 2016. p.104-123.

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

RUDNYTSKY, P. *Freud e Édipo*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2002.

RULFO, J. (1955) *Pedro Páramo*. México D.F.: Editorial RM, 2014.

VILA-MATAS, E. *Ar de Dylan*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VILLALOBOS, J. P. *Fiesta en la madriguera*. Barcelona: Anagrama, 2010.

WAJCMAN, G. A arte, a psicanálise, o século. In: *Lacan, o escrito a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. p.53-80.

JOSÉ DONOSO Y NELSON RODRIGUES
RETRATOS TRÁGICOS

17

Liliana Patricia Marlés Valencia
USP

José Donoso, chileno (1924-1996) y Nelson Rodrigues, brasileño (1912-1980) consolidaron imágenes de gran divergencia. En la carrera de Donoso, el viaje y el tránsito formaron parte fundamental, lo que se comprueba en sus reflexiones acerca de la Novela del lenguaje, por ejemplo; por su parte, Rodrigues se enorgulleció siempre de estar como anclado a su ciudad y fue de las entrañas de una particular Rio de Janeiro que nutrió el habla representativa con que vendría a ser reconocido. El carioca enérgico que hablaba de fútbol con la misma pasión intensa con que hablaba de política contrasta con el antiguo estudiante de Princeton, profesor universitario y chileno cosmopolita que comenta con delicadeza los pormenores de su proceso creativo. Así también, las estrategias textuales varían de modo contundente en uno y otro: donde uno hace gala de intrincados juegos narrativos, el otro avanza con el ritmo clásico de la anécdota. Cada autor conforma una **ficción de sí,** como corresponde al "régimen de singularidad", en que su proyecto de escritura se combina con su forma de vida.

No obstante, hay profundas convergencias entre ellos: son prolíficos escritores que cultivaron variedad de géneros textuales en los que, no obstante, consiguieron trazar líneas que habrían de convertirse en marcas casi registradas de sus respectivas estéticas. En el caso de Nelson Rodrigues, su temprana cercanía con los fait-divers de la sección policiaca impactó y a su vez se vio impactada por el gusto que mostraba hacia lo sórdido que se expresa en lo cotidiano: personajes que son llevados al límite en situaciones que les exigen fuertes resoluciones de carácter moral. José Donoso cultivó obsesivamente una estética del desecho y la destrucción, ampliamente analizada por críticos, en parte, por ser uno de esos rasgos que saltan a la vista. Así pues, los dos delinearon escrituras en que el exceso es un factor constitutivo de personajes y situaciones; una decidida apuesta por la literatura que otorga valor preeminente al impacto emocional en el lector.

"Una producción textual solo es «autorizable» si es objeto de una representación que nos permita aprehenderla desde afuera como un todo" (Maingueneau, 2014, p. 53) dice el estudioso francés. Estos rasgos característicos y la forma en que han sido ampliamente reconocidos, tanto por el público general como por la crítica que ha estudiado esos rasgos a profundidad, comprueban que estamos frente a dos producciones claramente autorizables. De allí que la imagen autoral en los textos asociados que se construye a la par sea de interés no para saber cuál influye a cuál, lo que sería imposible además de inútil. Esta imagen interesa para ampliar el circuito de representaciones, imágenes, lecturas, de elementos transversales a la estética de toda la producción de los dos escritores. Estas imágenes de autor que funcionan dentro y fuera del texto y que se transforman también con el tiempo influyen en la lectura, esto es, en la recepción de la obra ficcional. Esta es una idea señalada ampliamente por autores como Jerome Meizoz (2014), Alain Viallant (2014) y el propio Maingueneau (2014), entre otros.

Aunque ambas propuestas literarias se concentran en un efecto emocional y purificador, estas dos escrituras gestionaron vínculos con lo sagrado a través de modos diferentes, claro. Aquello sagrado, en José

Donoso se convierte en una parodia, todavía solemne, al depositar sus diarios y archivos en Princeton con la frase: "Esta carne viva mía" con que convoca el rito de la transubstanciación. En Nelson Rodrigues aparece a través de alusiones a la famosa frase de Dostoiévski: "Si dios no existe, todo está permitido" y el constante nombre divino o la recurrencia de su propia imagen como profeta. Sobre todo, los dos autores invirtieron decididamente en sus imágenes de autor, hicieron de sí mismos personajes que la gente reconocía a partir de rasgos peculiares de sí. Delinearon personalidades en que las idiosincrasias se definían siempre a partir de ocurrencias a medio camino entre lo histriónico y lo trágico.

Retomo las palabras de Dominique Maingueneau en su artículo "Autor e imagen de autor en el análisis del discurso": "Enunciar en literatura no consiste únicamente en configurar un mundo de ficción, sino también configurar una escena discursiva, que es, al mismo tiempo, condición y producto de dicho discurso" (2014, p. 53). Así, estos escritores ponen en funcionamiento una imagen que, dentro de la escena discursiva a la que pertenecen respectivamente, mantiene los elementos necesarios para mostrarse como idiosincrática, excesiva y oscura. Nelson Rodrigues y José Donoso invirtieron abundantemente en sus imágenes de autor. A través de una profusa imagen discursiva, tanto en lo oral como en lo escrito, se esforzaron en que el lector tuviera los elementos necesarios para acompañar la imagen que de ellos se hacían a partir del texto tomado como literario. Fueron prolíficos en textos autobiográficos con personajes que correspondían ya fuera a la primera persona o a sus nombres, daban entrevistas y participaban activamente de la escena literaria.

Dada la complejidad y variedad de los emprendimientos en imagen autoral de los dos escritores y la brevedad del espacio que nos reúne, voy a restringirme a la relación corporal que los dos autores establecen. Ambos fumadores, se muestran algo pícaros y graciosos al hablar de sus cuerpos enfermos. El vínculo entre escritores y dolencia no es para nada nuevo. El Romanticismo y la enfermedad desarrollan una correspondencia ambigua en que la enfermedad está ligada al conocimiento, la creación y la sensibilidad superior, todo esto contribuyendo a la individualización del escritor. Si es cierto que la enfermedad se ha instalado en el imaginario de los escritores y ha sido parte de una manera de concebir su imagen, también es cierto que no siempre lo ha sido con las mismas características.

Tras el énfasis en sus aspectos biológicos siguió una idea de mayor corte positivista en que predominó una mirada fría de la enfermedad y luego, con Freud, una preocupación por su aspecto psíquico. Durante el Romanticismo la más espiritual de las enfermedades, la tuberculosis, conllevaba todo el peso de la excepcionalidad: Dostoievskii, Byron, Chejov y las hermanas Brontë, solo por nombrar son algunos de los que fascinaron a Donoso y a Rodrigues. El gran descubrimiento de los románticos es la idea de la realidad como un organismo y, por consiguiente, la enfermedad deviene un rasgo inherente (BIASIN, 1975).

Las fotografías, declaraciones y entrevistas sobre Donoso revelan un hombre afable, cordial, dispuesto al trato con colegas y a firmar los ejemplares que le ofrecen los lectores. Sus diarios y afirmaciones enfatizan, por otra parte, una dosis de sufrimiento: sea de carácter psicológico, como en el caso de las reflexiones sobre sus problemas matrimoniales y de creación; ya sea de carácter físico, como en las detalladas descripciones sobre sus enfermedades. Esta doble vertiente lo caracteriza por atravesar gran parte de su carrera al surcar nociones que forman una parte estructural de la obra, su creación y recepción.

José Donoso y el pájaro que le come las entrañas

Esta inclinación alcanza su mayor concreción en el relato de la úlcera. No son pocas las alusiones que hace Donoso. De entre las varias veces en que esta enfermedad se convocó en entrevista sobresale aquella en el reconocido

televisivo programa de entrevistas "A fondo". Es relevante señalar que por el programa transitaron los más importantes narradores de esos años alrededor de la década del 70, un momento fundamental para la literatura latinoamericana. Por tanto, el programa puede tomarse como una instancia de legitimación del estatuto de autor.

De modo pues que las declaraciones dadas en ese marco no son producto del azar y que los escritores, el caso de Donoso, entendían el alcance y repercusión de cualquier afirmación que allí expresaran. Es en ese contexto que Donoso asevera: "Mi úlcera siempre ha estado relacionada con mi literatura". La secuencia enfermedad-creación se mantiene en los diarios, y otro ejemplo, tras la escritura de *La Misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (1980) –novela con matices eróticos– sobreviene la embolia y la frigidez sexual.

Durante el estudio de este tema, mi hipótesis era la de que la úlcera funcionaba como parodia de su propia estética. Parodia en un sentido profundo que por razones de espacio no consigo incluir aquí. La conclusión a la que me había llevado el estudio de las declaraciones, consignada en un texto que terminé de escribir durante mi estadía en Princeton, visitando el archivo del escritor, era entre otras la de que el lema "Pensamiento que mata" podría transformarse a "Emoción que mata". Huelga decir, o mejor, es imposible decir, la inmensa emoción y alegría que me regaló el haber encontrado justo dos días después de haber terminado aquel texto, la confirmación de parte del propio Donoso acerca de un proyecto donde reflexionaría sobre su úlcera: "Y no quiero que el resultado sea un simple *Cómo sufrió el pobre.* Quiero que mi sufrimiento de entonces sea a. una "estética" de Donoso y b. un poema" (DONOSO, 1973, Cuaderno 44).

En el mismo programa, explica que ante los dolores de úlcera que le generaba intentar terminar *El obsceno pájaro de la noche*, había determinado en algún momento abandonar la novela, lo que le acabó generando mayores crisis. Añade: "El pájaro me estaba comiendo las tripas". Aquí resplandece la idea del escritor romántico que es un genio "devorado" por las ideas, el alma ardiente que acaba con el cuerpo. La obra violenta al creador romántico, quien entiende en esto el peso de una condena. Pena de la que no puede escapar y a la que se acoge casi que con dulzura de mártir. Al finalizar, el entrevistador agradece la presencia del convidado y le desea que otros pájaros no vuelvan a devorar sus entrañas, a lo que él responde con ligera sonrisa: "creo que pájaros va a haber siempre y entrañas va a haber siempre, espero conservar mis entrañas, aunque se las devoren".

La alusión al mito de Prometeo es diáfana. El mito del titán amigo de la humanidad que paga su condena por haber robado el fuego forma parte de la **escenografía autorial pre y post-romántica** en que tuvo notoriedad menos como ejemplo de insumisión y más bajo la idea central del martirio (DIAZ, 2007).

La úlcera, personaje de Nelson Rodrigues

Ahora bien, el trato de Rodrigues con la tragedia también es una constante y se lleva a cabo de manera directa. Los temas y las formas a las que recurre entrañan mecanismos, estrategias y objetivos provenientes del terreno de lo trágico que han motivado abundantes estudios, tal vez el más famoso de ellos sea el de Angela Leite Lopes "*Nelson Rodrigues*: Trágico, então moderno" (1993). Victor Hugo Adler Pereira en su libro *A musa carrancuda* (1998) esclarece este proyecto teatral al que denomina como "Teatro sério" para contraponerlo a propuestas más populares en el mismo contexto espacio-temporal que son denominadas como "Teatro para rir". Como era de esperarse, el perfil que se delinea en las crónicas también incluye elementos de este corte. Valga señalar que con esto aludo a elementos de raíz trágica que, claro, exhiben las transformaciones inherentes a la estética propia de un autor contemporáneo. En ese sentido, su escritura está colmada de fatalidad pero con una distorsión ajena a la concepción tradicionalmente trágica. Con esto me refiero a la

recurrencia de su fascinación por el dolor que se convierte en eje continuamente explotado por el escritor tanto al referirse al objetivo de su práctica teatral como al hablar de sí. Como supo resumirlo en algún momento: "Eu só acredito nas coisas que arrancam lágrimas" (Rodrigues, 1994, p. 16)

En crónica publicada en 1967, llamará la atención sobre una característica peculiar: "Desde garotinho que eu sou um fascinado por qualquer dor, inclusive as físicas" (1993, 29). El contexto de la afirmación es una exposición sobre la deshumanización que sufren los "grandes hombres" que, en consecuencia, están privados de emoción. La crónica siguiente "A grande dor não se assoa", recogida también en *O Óbvio ululante*, discurrirá acerca de la cualidad del dolor para huir de las formalidades y entregarse a una vivencia que de tan honesta llega a ser humorística. Así pues, la capacidad de sentir dolor y de poder expresarlo en toda su magnitud es lo que humaniza, de allí se desprende su rechazo a la "objetividad" que calificaba como "objetividade idiota" y que, como tal, degradaba el martirio al interponer una muralla entre el lector y la emoción.

No extraña, por tanto, la aparición del tema de la enfermedad: "Kalypsus era tuberculosa. E essa tuberculose avultava meu amor. Nenhuma doença mais humana do que a tuberculose", escribía en 1928, con 16 años de edad, refiriéndose a una afección ajena pero que con los años se convertiría en propia y muy cercana. En otra crónica dirá: "Sou, por índole, efusivo [...] acho a asma um desses males quase divinos" (1993, 239). De hecho, otro padecimiento que se convierte en personaje asiduo de las crónicas es su úlcera. A veces funciona como una pura introducción, una contextualización que pone de presente el cuerpo del escritor en su faceta cotidiana. Y que además expone de modo concreto la emoción que lo inunda: "As más notícias agridem em primeiro lugar a minha úlcera. Sinto os seus arrancos" (1993, 20). Llegará más lejos, al relatar que una noche despierta – como de costumbre – a eso de las tres de la mañana y siente con desesperación que algo le falta: "Até que, de repente, baixa a luz em mim: – falta a dor da úlcera –" (1993, 222).

La llaga, Prometeo, el dolor

Una declaración sugestiva por traer a escena la idea de la llaga, que es repulsiva. Nombrarla es proferir la naturaleza vital de aquello que nos incomoda al pudrirse, nombrarla es convocar la imagen de cuerpo abierto, expuesto, sangrante. Hacer de ella un personaje es elaborar un relato, de manera que pueda darse imagen a aquello que sangra dentro, escondido; producir un discurso de la enfermedad que le confiera presencia.

La idea más generalizada del mito de este titán llega a través de la obra *Prometeo encadenado*, de Esquilo. Son dos las acciones primigenias realizadas por Prometeo: el robo del fuego y la invención del sacrificio. La invención de este último es considerada como un acto fundador del orden del mundo (KERÉNYI, 1976). En lo que atañe a Donoso y a Nelson, el sacrificio que implica la úlcera marca un momento de transición que destruye, al tiempo que crea. En el sacrificio la búsqueda no es la del aniquilamiento, sino la de retirar aquello sacrificado del mundo de las cosas ordinarias (BATAILLE, 2016). No es una queja, no es un reclamo. El autor asume el precio que paga y se dispone, mansamente, a cumplir con él. De modo que la herida de Prometeo es tan significativa como la infligida en el pecho de Hera, aunque haya un contraste mediante el papel que la oscuridad juega en estas heridas (KERÉNYI, 1997).

El vínculo con Prometeo no acaba en la imagen del pájaro que viene a provocar el sufrimiento. El estudioso húngaro se detiene en otro detalle de la versión del mito que ofrece Esquilo y que compete de manera particular a los dos autores: Prometeo se presenta a sí mismo y a su sufrimiento como espectáculo (KERÉNYI, 1997). Los espectadores no nos enteramos de su sufrimiento por terceros. Es él quien llama la atención sobre su tragedia al narrarla, testimoniando los pormenores de su dolor y más que eso, es él quien describe la

reacción de su audiencia, que en la tragedia funciona, a su vez, como el procedimiento para conmover a los espectadores, para guiarlos con respecto al efecto que debe causar en ellos la obra.

Prometeo, y de un modo similar Nelson y Donoso, no piden ayuda de los otros, ninguno de ellos busca alivio ni solución a la penalidad que les atañe. Lo que esperan, el uno y el otro, es un tipo de **piedad**, de emoción de parte de quienes alcancen a conocer su pena. La hipocondría de Donoso que ha motivado tanta curiosidad y bromas es ni más ni menos que una parodia del mito sobre el benefactor de la raza humana a quien le ha sido asignado el reino de la oscuridad. El águila de Zeus, considerada metáfora del sol, devora lo oscuro que hay en el titán. En las declaraciones de José Donoso, el ave divina ha sido rebajada a la abyección propia de un pájaro que no es más que asilo de viejas.

A través de la imagen de su úlcera exponen su cuerpo y el discurso lo hace visible. En *Tecnologías del cuerpo*, Javier Guerrero ha abordado la enfermedad como una de las "narrativas que conceden al cuerpo una anatomía imaginaria extensa y reconocible" (2014, p. 46). Más adelante, el crítico plantea la exhibición, forjada a partir de objetos exhibibles, como el género dominante del siglo XX, y el exhibicionismo, fabricado en la voluntad de mostrarse, a través del propio cuerpo, como el género del siglo XXI. Estos dos autores, como se ha visto, coinciden en el ánimo exhibicionista a través de diversos discursos y prácticas: los diarios de José Donoso y la entrega de su archivo que se abren para mostrar un ser fascinado por sus obsesiones. A su vez, Rodrigues acostumbró al público, lector de sus crónicas, a la cotidianidad de su cuerpo enfermo y a la presencia de ese personaje excesivo llamado Nelson, flor de obsesión.

Referencias

BATAILLE, G. *Teoria da religião*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BIASIN, G. *Literary diseases***:** theme and metaphor in the Italian novel. [s. L.]: University Of Texas Press, 1975.

DIAZ, J. L. *L'écrivain imaginaire***:** Scénographies auctoriales à l'époque romantique.. Paris: Champion, 2007.

GUERRERO, J. *Tecnologías del cuerpo*: Exhibicionismo y visualidad en América Latina. Madrid/frankfurt: Iberoamericana/vervuert, 2014.

KERÉNYI, C. *Prometheus*: Archetypal image of human existence. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1997. Translated from the German by Ralph Manheim.

_____. *Dionysos*: archetypal image of indestructible life. Princeton : University Press, 1976.

LOPES, Â. L. *Nelson Rodrigues***:** Trágico, então moderno. Rio de Janeiro : Ed. UFRJ : Tempo Brasileiro, 1993.

MEIZOZ, J. "Aquello que le hacemos decir al silencio" en Zapata, Juan (comp. y trad.) *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*., Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2014.

MAINGUENEAU, D. “Autor e imagen de autor en el análisis del discurso”, en Juan Zapata (comp. y trad.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autoral*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2014.

PEREIRA, V. H. A. *A musa carrancuda*: teatro e poder no Estado Novo. Rio de Janeiro: Fgv, 1998.

RODRIGUES, N. *A pátria em chuteiras*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *O óbvio ululante*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

INSCREVER O CORPO: *EN BREVE CÁRCEL* E DESARTICULACIONES, DE SYLVIA MOLLOY

18

Luiza Mançano Gomes
Unicamp

No texto introdutório à antologia *Women's writing in Latin America* (1991), intitulado *Female Textual Identities*, Sylvia Molloy analisa pontos em comum da escrita feminina na América Latina, a partir de uma seleção de textos apresentados. Para a autora, o deslocamento frequente nos textos escritos por mulheres indica um deslocamento na ordem do *ser*, nos quais as autoras propõem diferentes autorrepresentações como resposta (e correção) aos estereótipos culturais, e este deslocamento é um dos principais impulsos por trás da escrita (CASTRO-KLARÉN; MOLLOY; SARLO, 1991, p. 108).

Além desta reconfiguração do *eu*, Molloy identifica outras convergências nos textos apresentados, como a fragmentação do corpo, considerada uma das estratégias para reescrever o corpo das mulheres e também uma forma de reescrever o desejo – não mais a partir da posição de objeto do desejo masculino, e sim como sujeito que deseja; a recuperação de cenas familiares para repensar a economia do desejo ditada pelo âmbito privado, associado ao feminino e à sensibilidade feminina estabelecida pela prática patriarcal; e a revisão mitológica. Ainda que Molloy esteja analisando estas características em obras de outras escritoras, consideramos que elas estão presentes também em suas obras, de modo particular em *En breve cárcel* (1981).

A escrita da personagem do romance, iniciada a partir de uma espera e de uma ausência, se desdobra em uma revisão do seu próprio corpo e dos significados culturais inscritos nele. Essa revisão e reinscrição implica, para Guerra (2011), a elaboração de uma subjetividade "que no se identifica plenamente con la vasta fabricación patriarcal del signo mujer" (GUERRA, 2011, p. 163). Para isso, recorre à construção do corpo a partir de três formulações: o corpo narrante como *corpus* – isto é, "la inscripción material de la letra que se convierte en objeto susceptible de ser analizado" (Ibidem, p. 163), como corpo enfermo e como corpo mitológico.

Entre essas formulações, uma delas nos parece fundamental para repensar sua primeira obra, *En breve cárcel*, e contrapô-la à *Desarticulaciones:* a revisão mitológica.

A personagem mitológica greco-romana Diana/Artemísia desempenha um papel central neste primeiro romance de Sylvia Molloy, por representar uma disputa entre significações diferentes sobre o corpo feminino relacionadas à própria identidade da personagem-narradora. O mito de Diana surge inicialmente ao final da primeira parte do romance, através de um sonho definido por ela como "curioso", no qual recebe uma ligação de seu pai morto que lhe pede para viajar a Éfeso, ao templo de Artemísia. Este sonho desencadeia um conflito em relação ao seu significado, pelo desejo do pai, que a personagem diz não saber interpretar- "¿para qué la manda el padre, para adorar o para destruir?" (MOLLOY, 1981, p. 78)- e pela oposição entre a Diana indicada pelo pai e a Diana da qual a personagem se sente mais próxima:

> Ella prefiere otra Artemisa, otra Diana, la cazadora suelta, no inmovilizada por un pectoral fecundo, pero para esa figura no parece haber santuario estable. Sí la deleitan los pechos de esa otra Diana, pequeños y firmes, apenas perceptibles bajo la túnica con la que la visten sus celebrantes del siglo dieciséis en cuadros y estatuas. Disponible, armada de arco y flecha, seguida de lebreles, no se detiene; no la lastran los racimos de pecho, maternales y pétreos, de su contrafigura, la enorme figura de Éfeso, cifra de la fecundidad. No, la otra Diana, la que ella prefiere - la Diana suelta-, no es fecunda. Reacia, desafía como cuero siempre deseable y siempre fuera de alcance: si hay algo de fecundo en ella es ese propio desafío, del que se alimenta. Pero tuerce los hechos: su padre no le habló de esta Diana virgen y esquiva, le habló en cambio de la otra, de la rotunda, la imponente, la fija. A ella tendría que ir (MOLLOY, 1981, p. 78).

Neste primeiro momento, a figura mitológica indicada pelo pai, que corresponde à estátua de Artemísia localizada no templo de Éfeso, e a figura mitológica escolhida pela personagem, que, segundo a descrição, associa-se à representação da estátua de Diana de Versalhes, colocam em contraposição significados e papéis em torno da representação da deusa. A primeira, mais próxima ao modelo patriarcal, como protetora da fecundidade e da função reprodutiva das mulheres e a segunda, que podemos classificar como "amazona selvagem", reapropriada como figura representante do lesbianismo na cultura contemporânea.

No penúltimo capítulo da segunda parte do romance, Diana será recuperada novamente, desta vez com mais intensidade e maior aprofundamento. Em um fragmento, a personagem contrapõe aquilo que diz ser as duas caras da deusa, sob a forma de disputa entre significados e movimentos:

> Cuerpos, cuartos ahítos, templos establecidos, palabras rotundas y proféticas, meta de peregrinos: cuerpos, cuartos vacantes, ausencia de lugar de ceremonia y de palabra asentada, pregunta insatisfecha. Así son las dos caras de la Diana que hoy recorre. (...) Para buscarse acude a Diana: receptáculo de múltiples versiones, hay algo de ella en todas (MOLLOY, 1981, p. 150).

A leitura e a revisão do corpo mitológico em *En Breve Cárcel* é fundamental porque reúne e condensa um aspecto fundamental desta análise, o deslocamento em termos de gênero e sexualidade, pois a personagem mobiliza o mito e desestabiliza-o como forma de inquirir os significados culturais atribuídos ao corpo feminino.

O corpo feminino, como aponta Grosz (2000), é definido culturalmente a partir da capacidade reprodutiva das mulheres e da sexualidade e está marcado pela estrutura heterossexual e binária, construída sob a oposição e complementariedade entre os pares homem/mulher; masculino/feminino; ativo/passivo, que considera as mulheres como objetos de desejo e os homens como sujeitos desejantes (GUERRA, 2011). Entretanto, o corpo representa também um espaço crucial para a contestação dos papéis atribuídos às mulheres e se configura como o primeiro território para a compreensão de sua existência psíquica e social, inseridas "em uma série de lutas econômicas, políticas, sexuais e intelectuais"(GROSZ, 2000, p. 77).

Os desdobramentos criados por Molloy em torno de Diana/Artemísia se relacionam com as considerações de Showalter (1994). Para a autora, "a escrita das mulheres é sempre um discurso de duas vozes que personifica as heranças social, cultural e literária tanto do silenciado quanto do dominante" (SHOWALTER in HOLLANDA, 1994, p. 50). Consideramos que a revisão do mito de Diana está relacionada à emergência do sujeito lésbico no romance e aos conflitos vivenciados a partir desta posição, posto que a figura mitológica de Diana/Artemísia é um dos escassos modelos visíveis próximos à representação da sexualidade feminina homoafetiva.

No entanto, a poeta e ensaísta argentina Diana Bellessi, em um ensaio intitulado *La construcción de la autora: una poeta lesbiana,* considera que a figura de Diana é um "mito resplandeciente de la juventud" e que este modelo deve ser superado (não no sentido de desaparecimento, mas de excedência), para que outras

representações do sujeito lésbico possam ser pensadas: "Porque si los modelos a veces se desarman, lo cierto es que siempre se suceden con grandes o pequeños cambios. Hay otros y otros, necesarios, útiles y bellos en cada momento de nuestras vidas" (BELLESSI, 1991, p. 38).

Este argumento de Bellessi nos leva a *Desarticulaciones* (2010). Nesta obra mais recente, de 2010, desaparece o mito de Diana (o corpo mitológico) e a homoafetividade e o corpo feminino aparecem articulados de outro modo e em outra temporalidade.

Em *Desarticulaciones*, a homoafetividade feminina expressa-se, em nossa leitura, segundo a definição de *continuum* lésbico designada por Adrienne Rich (2010). Ao conceituar a existência lésbica, a autora incorpora a noção de *continuum* e define-o como um conjunto de identificações afetivas entre mulheres, que não se restringem à experiência sexual. Isto é, a autora amplia a noção de homoafetividade através daquilo que considera como "formas de intensidade primária entre mulheres, inclusive o compartilhamento de uma vida interior mais rica (...) o dar e receber apoio prático e político", entre mulheres que negaram ou abandonaram a instituição do casamento (RICH, 2010, p. 36).

As experiências compartilhadas pelas personagens de *Desarticulaciones* circundam principalmente a relação com o deslocamento territorial e o vínculo literário, pois compartilham uma língua materna que não é a língua do país no qual vivem e porque dedicam-se à literatura e escreveram juntas em um determinado momento de suas carreiras. Ao longo dos quarenta anos de amizade, por um período elas também mantiveram um relacionamento homoafetivo, mencionado no fragmento *Nombres secretos*:

> pienso a veces cuando la visito que ella tenía un nombre para mí, también secreto, que dejó para siempre de usar cuando yo puse fin a nuestra relación. Pienso a veces que en algún lugar de esa memoria agujereada debe estar ese nombre, y así como decimos Pablo cuando queremos decir Pedro, algún día se le escape (MOLLOY, 2010, p. 46).

Podemos dizer que *Desarticulaciones* narra o abalo dos vínculos entre as personagens causado pelo Alzheimer da personagem apresentada pelas suas iniciais, *M.L.* Nesta obra, não aparece o corpo mitológico outrora narrado em *En breve cárcel*. No entanto, o corpo enfermo, presente já na primeira obra de Molloy, ganha centralidade em *Desarticulaciones*. Em *En breve cárcel*, a personagem narra a relação com o seu próprio corpo e com a doença, na qual a enfermidade configura o único momento da obra no qual ela considera que há uma compreensão unitária e uma apreensão do próprio corpo:

> aceptó reconocerlo como un cuerpo que, porque le dolía, reclamaba su atención, una mirada. (...) Una mirada distinta que prescinde casi de los ojos: quiso sólo sentirse y reconocerse entera en el cuerpo pesado e inerte (...); quiso instalarse plenamente en esa masa como quien se instala por fin en un dominio al que no creía tener derecho y que desde siempre, le había pertenecido (MOLLOY, 1981, p. 107)

Se em *En breve cárcel* narra-se a tentativa de apreensão do corpo por parte de um sujeito em busca de uma autodefinição, um momento de emergência do sujeito, por outro lado, em *Desarticulaciones*, a narradora, *S.M.*, inscreve o corpo enfermo de um outro, de *M.L.*, afetada pelo Alzheimer. Trata-se, portanto, de uma escritura em um momento de desmoronamento do sujeito, no qual as aprendizagens do corpo e a memória se desarticulam, produzindo alterações na forma de vivenciá-lo. As correlações e diferenças entre a inscrição do corpo em *En breve cárcel* e em *Desarticulaciones* centram-se principalmente em partes dos corpos relacionadas à enunciação, à afetividade e ao desejo, tais quais mãos e boca, que correspondem ao domínio da palavra,

através da voz e da escrita, e do desejo/afeto.

Enquanto as mãos da personagem de *En breve cárcel* dedicam-se à escrita como uma forma de analisar-se, em *Desarticulaciones*, a personagem *S.M.* registra a perda da capacidade de escrever de *M.L.*: "se ha ido la letra, el nombre escrito, que es otra forma de estar en el mundo" (MOLLOY, 2010, p. 41). Do mesmo modo, em *En breve cárcel*, a voz aparece associada à necessidade de expressar-se, como no seguinte fragmento: "Con una voz, su propia voz rota, habrá de unir fragmentos si quiere vivir" (MOLLOY, 1981, p. 36); e em *Desarticulaciones*, a voz da personagem é alterada pela perda da memória:

> Suena distinta. Habla ahora con una voz ronca, como si estuviera siempre acatarrada. Mejor dicho: como alguien que acaba de despertarse y habla por primera vez después del sueño, con cierta dificultad, la voz todavía en otra parte, desacostumbrada a la vigilia y al diálogo (...) En ella nada se aclara, todo queda en la bruma: es como si no hablara con nadie (MOLLOY, 2010, p. 71).

Ainda em relação à enunciação, a narradora de *Desarticulaciones* questiona-se: "¿Cómo dice yo el que no recuerda, cuál es el lugar de su enunciación cuando se ha destejido la memoria?" (Ibidem, p. 19).

A escritura do corpo perpassa, nas duas obras, conflitos na enunciação do *eu* e a relação *eu-outro*. Em *Desarticulaciones*, a doença – o Alzheimer- produz um desdobramento, pois o esquecimento de *M.L.* representa o esquecimento de uma parte da vida da narradora relativa à afetividade e aos vínculos compartilhados:

> intento mantener, en esos pedacitos de pasado compartido, los lazos cómplices que me unen a ella. Y porque – para mantener una relación- es necesario hacer memoria juntas, jugar a hacerla, aun cuando ella – es decir, su memoria – ya ha dejado sola la mía (MOLLOY, 2010, p. 33).

Como afirma Cuiñas (2011), em *Desarticulaciones*:

> La identidad de la narradora, que también sabe que depende de la memoria del otro para ser-yo es otro-, se convulsiona cuando ese otro al que pertenece, al que quiere, se va desvaneciendo, borrando. Por esta razón escribe para no perderse a sí misma ni perder al otro (2011, p. 67).

Além da tensão entre o eu que escreve e o outro – que perde a memória-, há a tensão entre a dor pela perda deste outro e a possibilidade de ficcionalizá-las. Como indica um poema de Ana Martins Marques "(...) não podemos proteger com o corpo/ um outro corpo do envelhecimento/ lançando-nos sobre a lembrança dele" (MARQUES, 2015, p. 59). No entanto, como vemos em *Desarticulaciones*, é possível narrá-lo, ficcionalizá-lo.

No fragmento *Libertad narrativa*, a narradora diz: "No quedan testigos de una parte de mi vida, la que su memoria se ha llevado consigo. Esa pérdida que podría angustiarme curiosamente me libera: no hay nadie que me corrija si me decido a inventar" (MOLLOY, 2010, p. 22). A liberdade narrativa gerada pela perda da memória como decorrência da doença nos leva às considerações feitas por Guerrero e Bouzaglo (2009) na introdução de *Excesos del cuerpo: ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*, obra que reúne textos literários com a temática da enfermidade, na qual os fragmentos de *Desarticulaciones* foram publicados pela primeira vez.

Guerrero e Bouzaglo (2009) consideram que a literatura configura um espaço privilegiado para repensar as representações da enfermidade em contraposição às práticas sociais que constroem metáforas sobre ela a partir do discurso médico e da oposição entre saúde e doença, pois permite: "inventar, reforzar, invertir, resistir, desconectar o reconectar las metáforas que otras instituciones y hasta la propia literatura instalan"

(GUERRERO e BOUZAGLO, 2009, p. 25).

Em *Poses del fin de siglo, desbordes del género en la modernidad*, Molloy afirma que resgatar representações de sexualidades tidas como "desviantes" significa "rescatar (...) sobre todo figuraciones culturales y textuales de esas sexualidades – que han sido silenciadas, 'normalizadas'". Diz a autora: "así como el cuerpo se oculta, así todas las manifestaciones sexuales y eróticas que se desvían de la norma 'saludable', patriarcal, heterosexual van a parar en el closet de la representación literaria, para no hablar del closet de la crítica (MOLLOY, 2012, p. 40)".

A partir dessas considerações e daquilo que viemos explorando ao longo do texto, é possível sustentar que uma das correlações entre *En breve cárcel* (1981) e *Desarticulaciones* (2010) decorre da literatura se configurar como um local privilegiado para repensar as representações sociais do corpo e o desejo feminino, mas também a enfermidade e as alterações provocadas por ela no corpo. Em ambas as obras, lemos transformações do corpo que perturbam a inscrição do sujeito e da homoafetividade feminina na literatura, e convocam outras leituras, algo que pode ser sintetizado em outra cita de Molloy, desta vez em ensaio sobre Borges: "tanto el cuerpo como el lector se han aprendido a olvidar un ejercicio de reconocimiento que acaso los haría vivir- y leer- de otro modo" (MOLLOY, 1999, p. 13).

Referências

BELLESSI, Diana. La construcción de la autora: una poeta lesbiana. In: *Lo propio y lo ajeno*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1996, 35-40.

CASTRO-KLARÉN, Sara; MOLLOY, Sylvia; SARLO, Beatriz (ed.). *Women's writing in Latin America*: an anthology. Colorado: Westview Press, 1991.

CUIÑAS, Ana Gallego. La Argentina en la valija. La Argentina en la valija: la ficción de Sylvia Molloy. *Inti: Revista de literatura hispánica*. Providence, v. 1, n. 73, jun 2011. Disponível em: <http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2605&context=inti>. Acesso em: 30 ago. 2016.

GROSZ, Elizabeth. Corpos Reconfigurados. *Cadernos Pagu*: corporificando gênero. Campinas, n.14, p. 45- 86, 2000. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340> Acesso em: 07 set 2017.

GUERRA, Lucía. Subjetividades lesbianas en los espacios no inscritos de la identidad. *Aisthesis*. Santiago, n. 50, p. 157-171, Dec. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718--71812011000200008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 30 ago 2016.

GUERRERO, Javier; BOUZAGLO, Nathalie. *Excesos del cuerpo*. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MOLLOY, Sylvia. *Desarticulaciones*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.

_____. *En breve cárcel*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

_____. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1999.

_____. *Poses de fin de siglo*: Desbordes del género em la modernidad. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Revista Bagoas*. Natal, v. 4, n. 5, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em: 29 ago. 2016.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses*: o feminismo como crítico da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

“O QUE É MAIS SCI-FI QUE SANTO DOMINGO?”: MACONDO, MCONDO E A POÉTICA DA CRIOULIZAÇÃO EM *A FANTÁSTICA VIDA BREVE DE OSCAR WAO*

19

Maria Carolina Fernandes Morais
UFPE[1]

O primeiro e mais poderoso personagem que conhecemos em *A fantástica vida breve de Oscar Wao*, do autor dominicano radicado nos EUA, Junot Díaz, não é um sujeito de carne e osso, mas o fenômeno sobrenatural *fukú americanus*, ou a Maldição do Novo Mundo, que teria sido lançada por Cristóvão Colombo em sua chegada ao arquipélago Hispaniola, em 1492. A partir de então, ela teria se espalhado pelo mundo como um vírus poderosíssimo.

> Contam que veio da África, trazido pelos gritos dos escravizados; que se tratou de praga rogada pelo povo taino, enquanto um mundo perecia e outro nascia; que foi um demônio deslanchado na Criação quando do arrombamento do portão de tormentas nas Antilhas. *Fukú americanus*, vulgarmente conhecido como *fukú* – no sentido amplo, uma espécie de maldição ou condenação e, no estrito, a Maldição e a Condenação do Novo Mundo. (...) Seja lá de onde viesse e como fosse chamado, comenta-se que a chegada dos europeus à Hispaniola desencadeou o *fukú* no mundo e, desde então, estamos na merda. O *fukú* não é coisa do passado, nem história fantasiosa, que já não assusta. No tempo dos meus pais, era real à beça, algo em que gente simples levava fé (DÍAZ, 2009, p. 12)

Yunior, o narrador, ainda explica que o *fukú* esteve no “auge” durante a ditadura de Rafael Leónidas Trujillo, que durou entre 1930 a 1961. O “Generalíssimo”, como também era chamado, teria sido

> (...) um dos ditadores mais execráveis do século XX, governou a República Dominicana de 1930 a 1961, com uma brutalidade implacável. Mulato corpulento e sádico, com olhos de suíno, clareava a pele com vários produtos (...). (...) ele chegou a controlar quase todos os aspectos da vida econômica, social, cultural e política do país, por meio de uma mescla poderosa (e familiar) de violência, intimidação, massacre, estupro, cooptação e terror; tratava o país como se fosse uma colônia e ele, o senhor. Famoso por ter mudado TODOS OS NOMES de TODOS OS PONTOS DE REFERÊNCIA da República Dominicana em homenagem a si mesmo (...); por monopolizar de forma fraudulenta cada fatia do patrimônio nacional (...); por organizar uma das forças armadas mais poderosas do hemisfério (...); por transar com toda gata que aparecia pela frente, até mesmo com as esposas dos subordinados, e com milhares e mais milhares de mulheres (DÍAZ, 2009, p. 12).

Trujillo estivera por trás do genocídio de haitianos e haitianos-dominicanos em 1937, que deixou entre 9.000 e 20.000 mortos. Segundo o narrador, a investida teve um claro fundo racial, buscando impedir que os habitantes do país vizinho, cuja tez é mais enegrecida, buscassem meio de vida na República Dominicana e nela se estabelecessem (DÍAZ, 2009; MOYA PONS, 2010). Segundo matéria da BBC (2012), até os próprios dominicanos de pele escura acabaram sendo perseguidos (2012). Trujillo e sua prole também perpetraram e legitimaram uma

1 Mestranda em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. E-mail: carolmoraiss@gmail.com

cultura de estupro no país (VARGAS LLOSA, 2000; DÍAZ, 2009). Desse modo, protegido por sistemas eficazes de inteligência policial e controle total dos meios de comunicação, o Trujillato sustentou-se sobre os pilares machistas, homofóbicos e racistas da sociedade dominicana, alavancando-os a toda sua obscenidade.

Esses exemplos de conduta nos ajudam a entender os motivos que levam Yunior a afirmar que a relação entre o *fukú* e Trujillo era profundamente imbricada.

> Ninguém sabe ao certo se o sujeito era diretor ou representante, criador ou criatura da Maldição, mas está claro que se entendiam; como eram *próximos* aqueles dois! O povo – até o instruído – acreditava que qualquer um que tramasse contra Trujillo atrairia um tremendo fukú, que atingiria até a sétima geração da pessoa (DÍAZ, 2009, p. 9 – grifo do autor).

No entanto, o que *fukú* teria a ver com a política de Trujillo? Como a maldição incide na vida das pessoas? A princípio, o prólogo nos informa que ela atua através de golpes de azar, que vão desde um mal-estar até uma morte "acidental", ou um câncer, por exemplo. Ou, quem sabe, uma vida profissional e amorosa malograda. No entanto, apesar de ter supostamente lançado seu manto maligno sobre figuras célebres, a exemplo dos Kennedy, ou sobre qualquer pessoa que, de algum modo, tenha sido um obstáculo ao Generalíssimo e sua máquina de governo, à medida que a trama se adensa, passamos a entender que o prato favorito do *fukú* são os que, de algum modo, estão à margem do *status quo* estabelecido a partir do empreendimento colonial. Então, como os demais personagens da narrativa, a família Cabral de León, teria "contraído" a maldição? De que maneira o *fukú* abateu-se sobre essas vidas cada vez mais "breves e anônimas"? Vamos conhecer um pouco desses personagens cujas trajetórias são encenadas sob a redoma da maldição, embaladas por uma maré de azar há, pelo menos, três gerações.

Os condenados da Terra

Nascida em uma família de classe média, Belicia é filha do médico e erudito Abelard Cabral. Amante dos livros e afeito a debates apaixonados, ele costumava varar noites com colegas e amigos em sua casa, principal *locus* de sua ascese intelectual – nessa bela residência, verdadeiro éden das letras, o prudente pensador mantinha-se distante dos embates que ocorriam na República Dominicana Trujillista. O destino, no entanto, havia de armar-lhe uma arapuca e Abelard acabou sendo preso, torturado e assassinado pela polícia secreta de Trujillo. Esse incidente teria provocado:

> (...) um declínio sem precedentes no destino da família. Lançou, no plano cósmico, um pêndulo de aço contra ela. Chame uma grande maré de azar, de uma enorme dívida cármica ou de outra coisa (Fukú?). Seja lá o que fosse, a parada começou a exercer um poder terrível naquela linhagem; alguns creem, inclusive, que nunca mais parou (DÍAZ, 2007, p. 247).

No entanto, numa nota de rodapé anterior a essa passagem, ao mencionar o grande *fukú* que se abateria contra a família Cabral de León, o narrador faz uma ressalva:

> Claro está que há outros começos, seguramente melhores – se querem saber, eu mesmo teria iniciado quando os espanhóis "descobriram" o Novo Mundo, ou quando os EUA invadiram Santo Domingo, em 1916. Mas, se aquele era o ponto de partida escolhido pelos de León, quem era eu para questionar sua historiografia? (DÍAZ, 2009, p. 211)

Após a prisão de Abelard, todos os bens da família foram confiscados, e uma forte rede de infortúnios caiu sobre todos que lhe eram próximos: a esposa, perturbada por uma suposta depressão pós-parto, morrera atropelada por um caminhão; as filhas mais velhas, enviadas a parentes distantes, também apareceram mortas pouco tempo depois. A desgraça abateu-se, inclusive, sobre os empregados da casa, que também acabaram falecendo prematuramente. É digno de nota esclarecer que a prisão, tortura e assassinato de parentes dos alvos da polícia secreta eram procedimentos comuns no Trujillato (VARGAS LLOSA, 2000), o que também justifica o isolamento de sujeitos perseguidos em relação a seus parentes, que buscavam cortar relações para não se tornarem alvos indiretos da polícia. No entanto, segundo boatos coletados por Yunior, interpretou-se que o primeiro sinal claro de que a maldição havia, de fato, se apoderado da família Cabral estaria na cor da terceira filha de Abelard, que nascera em meio ao que o narrador chama de *A Queda* de seu pai, pouco antes de ele morrer. Belicia era tão negra que, segundo Yunior, "nenhuma artimanha racial dominicana encobriria esse fato. É esse o tipo de cultura a que pertenço: as pessoas consideram a compleição escura de seus filhos um mau agouro" (Díaz, 2007, p. 247).

Rejeitada pelos parentes devido a seu tom de pele e saúde frágil, Belicia acabou sendo vendida por parentes maternos a outra família, habitante da periferia do município pobre de Azua, que fez dela sua escrava doméstica. Por sua obstinação em frequentar a escola, a menina foi punida com óleo quente nas costas, deixando cicatrizes que durariam para sempre. Aos nove anos, por fim, Belicia foi encontrada por uma tia, Nena Inca, prima de Abelard, que a resgatou e lhe conseguiu uma bolsa de estudos numa escola particular em Santo Domingo.

Finalmente matriculada, Beli, no entanto, não conseguiu superar o que aqueles *anos perdidos* exerceram sobre sua cognição – tinha muita dificuldade para aprender e acompanhar o resto da turma; além disso, sofria preconceito dos colegas de sala, que integravam a fina flor da classe média e alta dominicana. Na puberdade, contudo, ela encontra uma carta na manga, algo que lhe conferiu destaque a despeito de sua compleição e dificuldades de aprendizado. Seu corpo se desenvolveu rápida e tremendamente, dando-lhe curvas vultosas e seios fartos, o que, naquele contexto social, representava seu maior trunfo. Durante esse período, a adolescente se apaixonou pela primeira vez, por Jack Pujols, colega branco e de olhos azuis da escola, filho de um militar do alto escalão do governo. Pujols, porém, apenas usurpa do corpo da garota, com quem jamais admitiu ter qualquer vínculo. Descoberto o furtivo relacionamento que se limitava a cabines de banheiro do colégio, Belicia nunca mais o viu. Sofrendo pela desdita do que ela acreditava ser um "romance" (idealizando Jack como um galã das novelas), Beli só consegue esquecê-lo com um novo amor. Após abandonar os estudos, ela passa a trabalhar num restaurante e se envolve em outra enrascada, que terminaria por mudar sua vida: começa a se relacionar com um homem muito mais velho, casado com uma das irmãs do ditador Rafael Leónidas Trujillo. Nesse momento, sua tia teme que a Maldição dos Cabral tenha se infiltrado em seu círculo familiar, mas ao demonstrar o temor à sobrinha, a moça faz pouco caso, brincando: "pode ser que a senhora esteja [amaldiçoada]. Eu não" (DÍAZ, 2009, p. 134). Pouco tempo depois, Belicia engravida e sofre uma emboscada numa plantação de cana de açúcar (não se sabe se a mando da esposa, do amante, ou dos dois), escapando com vida de um severo espancamento, mas perdendo, contudo, o bebê. Para fugir das perseguições, ela emigra para os Estados Unidos, onde se envolve com um dominicano que seria o pai de seus dois filhos, Oscar e Lola. A relação, no entanto, dura pouco, pois ele a abandona quando as crianças ainda eram pequenas. Após uma infância e juventude repleta de eventos traumáticos, a vida adulta de Belicia em Nova Jersey resume-se a jornadas duplas de trabalho, à criação dos filhos e a telenovelas a que assiste com fervor, um de seus poucos refúgios nas horas de folga.

Ao testemunharmos sua vida adulta, percebemos que os infortúnios por que Beli passara não abrandaram seu coração, mas surtiram o efeito contrário: ela tornara-se tão inflexível e impiedosa com os filhos (destinando tratamento ainda mais rígido à filha, Lola) quanto o destino fora com ela. Oscar, a propósito, era-lhe um grande motivo de preocupação. De personalidade peculiar, ele estava bem distante dos padrões de masculinidade: era um garoto obeso, tímido, inseguro e obcecado por histórias de fantasia e ficção científica, ou seja, um nerd de carteirinha. Pressionado pela mãe para agir como um típico machão dominicano, seus encontros com as garotas eram, contudo, sempre malogrados, e ele vira um alvo fácil dos valentões, tornando-se pária tanto em sua comunidade dominicana, por não atender a padrões de corpo e masculinidade, quanto nos EUA, por ser latino e negro.

Até aí, poderíamos pensar que Oscar tem motivos para não crer na existência da maldição que, segundo ouvira falar, assola sua família. Afinal, situações como essas podem até ocorrer com diferentes pessoas ao redor do mundo – nada do que lemos parece ser diretamente relacionado aos Cabral de León; falta-lhes um pouco de sorte, talvez. O garoto, que conhece as ruas de Nova Jérsey como a palma da mão e cujo acesso a informações e aparelhos de alta tecnologia fazem parte de seu cotidiano, chama a maldição de "balela", uma ladainha que ouvia da família milhões de vezes. Seus pensamentos, na verdade, giravam em torno do universo *nerd*, de filmes, séries, livros e jogos de RPG voltados a gêneros como terror, ficção científica e fantasia... Que lhes pareciam bem distantes da realidade terceiro-mundista de seus avós na República Dominicana. Contudo, o narrador, Yunior, contemporâneo dos filhos de Belicia e também descendente de dominicanos, oscila entre acreditar ou não nessa "história de fukú" – pelo sim e pelo não, ele nos apresenta como última informação do prólogo um contrafeitiço chamado "Zafa", que consiste apenas em dizer esta palavra, que estaria imantada de poderes encantatórios. "Se os Yanks errassem no final da partida, zafa; se alguém trouxesse conchas da praia, zafa; se se servisse parcha para um cara, zafa. Na esperança de que o azar não tivesse a chance de se instalar, zafa 24 horas por dia" (DÍAZ, 2009, p. 16). Por fim, Yunior arremata que essa coisa de zafa costumava ser mais popular antigamente, "por assim dizer, mais em Macondo que em McOndo", e que o tio dele, no entanto, ainda usa zafa o tempo todo. Percebemos, então, uma distância geracional: no que os avós dominicanos acreditavam e no que eles, "plátanos pós-modernos" e vorazes consumidores da cultura norte-americana, acreditam**.** Esta outra passagem, por exemplo, exacerba essa distância. Ela retrata o momento em que Nena Inca descobre que a sobrinha havia sido raptada e recorre às orações, engrossadas por um "bando de mulheres" que se uniram para rezar pelo aparecimento da garota.

> Afugentando o cansaço, La Inca se pôs a fazer o que muitas mulheres com a mesma criação teriam feito. Postou-se ao lado da imagem de La Virgen de Altagracia e rezou. Nós, plátanos pós-modernos, tendemos a considerar atávica a devoção católica das nossas viejas, uma regressão constrangedora ao passado, mas é exatamente nesses instantes, quando toda a esperança já se esvaiu, quando o fim se aproxima, que o poder da prece se revela (DÍAZ, 2009, p. 149).

Mais adiante, Yunior afirma: "É a mais pura verdade, plataneros. Por meio do poder espiritual da prece, La Inca salvou a vida da garota, meteu um zafa nota 10, com louvor, no fukú da família Cabral" (DÍAZ, 2009, p. 160).

Contudo, voltemos nossa atenção à fala anterior de Yunior, a que as palavras Macondo e McOndo fazem referência? A julgar por sua semelhança, podemos inferir que possuem algum tipo de associação, bem como diferenças. Façamos, então, uma rápida viagem no tempo em busca das raízes identitárias que tanto Macondo e McOndo representaram nas letras latino-americanas, para entendermos sua importância na narrativa.

Identidades em litígio

Uma das principais características que marcam a literatura produzida em vários países forjados pela via da colonização está no fato de que ela serviu como ferramenta para a constituição de uma identidade nacional, atuando como espaço de compartilhamento de histórias e sentimentos comuns à população, criando, assim, uma projeção de unidade. Porém, pensar a nação como discurso não significa que ela não exista na realidade histórica, mas que "(...) essa realidade não independe de construções discursivas que operam nivelamentos e cujos destinadores (intelectuais) são dimensionados na figura romântica da nação europeia, vista como comunidade linguística, cultural, experiência histórica e, idealmente, étnica e rácica" (MATA, 1993, p. 68). No caso da América Latina (em especial hispânica), o século XX foi bastante representativo dessa busca, na qual pulsavam duas perguntas que excediam as fronteiras nacionais, abrangendo uma reflexão continental: quem somos nós, latino-americanos? O que é a América Latina?

A busca, por fim, culminaria em um importante marco para as letras do nosso cone sul, ganhando força a partir da obra do escritor cubano Alejo Carpentier. Um dos mais famosos caçadores da identidade latina, ele abandonara uma Europa em crise nos tempos da 2ª Guerra Mundial, e, rechaçando as mazelas do velho continente, voltou para a América, onde, percorrendo seus profundos descaminhos, pôs-se a exaltar as maravilhas naturais daquela terra e seu caráter essencialmente híbrido. Para o autor, o futuro do mundo estava nas mãos de seu povo miscigenado, em cujo solo o sobrenatural estava disseminado como um ato de fé, que não consistia, portanto em

> (...) fantasias ou invenções (...), mas [n]o conjunto de objetos e eventos reais que singularizam a América no contexto ocidental (...) A intenção evidente é deslocar a busca imaginária do maravilhoso e avançar uma redefinição da sobrerrealidade: esta deixa de ser um produto da fantasia – de um "dépaysement" que os jogos surrealistas perseguiam – para constituir uma região anexada à realidade ordinária e empírica, mas só apreensível para aquele que crê (CHIAMPI, 1980, p. 32/36).

Esse advento teria sido propiciado pela mescla entre etnias, mitologias e belezas naturais, que conferiam o caráter único da América Latina. Irlemar Chiampi também nos lembra, contudo, que o termo "maravilha" não está diretamente vinculado à beleza suprema, mas também à "(...) crueldade, [à] violência, [à] deformação dos valores, [a]o exercício tirânico do poder [que] integram a noção dos prodígios americanos" (CHIAMPI, 1980, p. 38).

Carpentier não fora o primeiro a aplicar a palavra *maravilha* à região; ela adquirira um peso importante para a América desde a chegada dos primeiros colonizadores europeus, que deram início a idealizações sobre o novo mundo, posicionando a realidade americana sempre *em relação* à da Europa, criando uma visão maniqueísta que alimentou a dependência americana desse estereótipo colonial (CHIAMPI, 1980, p. 11/39). Desse modo, as definições às quais chegou Carpentier beberam muito das leituras europeias sobre o Novo Mundo, aliadas, também, a um dos movimentos artísticos mais importantes de seu tempo, e também nascido na Europa – o Surrealismo. O autor cubano, porém, buscava o máximo de distância da Europa, que lhe parecia a sucata do planeta, prestes a se esfacelar. Para Chiampi, apesar de as raízes que geram os traços do realismo maravilhoso serem claramente europeias,

> (...) o desejo de capturar as essências mágicas da América conleva uma função desalienante diante da supremacia europeia, quando exalta a americanidade como valor antitético desta e se oferece como possibilidade de superação dialética dos enfoques redutores das culturas aos seus traços acidentais (CHIAMPI, 1980, p. 39).

As configurações que a busca identitária de Carpentier assumiu ficam claras nas obras *O reino deste mundo* (1949) (em cujo prólogo encontra-se a famosa pergunta: "*Mas o que é a história de toda a América senão uma crônica do real-maravilhoso?"*) e *Os Passos Perdidos* (1953); em ambas podem-se encontrar as sementes do gênero literário que significariam tanto a glória quanto o fardo de boa parte dos escritores latinos dali em diante. Temas como mestiçagem, cosmogonia e fé foram basilares para a formação do que constituiria nossa identidade única, resultando no nascimento do *realismo maravilhoso*. A propósito, a escolha do termo "maravilhoso", em detrimento a "mágico", neste trabalho, baseou-se nas conclusões a que chega Irlemar Chiampi no livro de sua autoria: *O realismo maravilhoso*. Segundo Chiampi, "(...) à diferença do mágico, o termo maravilhoso apresenta vantagens de ordem lexical, poética e histórica para significar a nova modalidade da narrativa realista hispano-americana" (CHIAMPI, 1980, p. 48). A estudiosa afirma que esse termo traz em si o caráter não contraditório de exorbitância e beleza, ultrapassando as leis do senso comum e da racionalidade sem, no entanto, apartar-se dos traços humanos. Além disso, diferentemente do "mágico", que ela tacha de "modismo terminológico", o termo "maravilhoso" integra uma longa e antiga tradição literária. Por fim, Chiampi vincula historicamente o termo à cultura americana, que remonta ao encontro entre os colonizadores e o novo território, e sua falta de palavras para expressar o que viam.

> (...) no momento de seu ingresso na História, a estranheza e complexidade do Novo Mundo o levaram a invocar o atributo maravilhoso para resolver o dilema da nomeação do que resistia ao código racionalista da cultura europeia. Carpentier, sensível ao trabalho cronístico de invenção do ser histórico da América, designou essa realidade, natural e cultural, como real maravilhoso, cobrindo simultaneamente o referencial 'mágico' e o seu modo de absorção do sistema de referências ocidental (CHIAMPI, 1980, p. 50).

Em romances que empregam as lentes do realismo maravilhoso, os acontecimentos de natureza sobrenatural ocorrem no real de maneira indistinta; o possível e o impossível se embaralham. Foi justamente nesse aspecto que o gênero superou a visão maniqueísta europeia, apesar de ter se debruçado sobre ela para construir suas bases. Por ser antropofágico, e não separatista, o realismo maravilhoso difere do efeito do fantástico, pois não supõe dúvidas – os opostos são compatíveis.

> (...) ao contrário da 'poética da incerteza', calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o "outro lado", o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade (CHIAMPI, 1980, p. 59).

O gênero tornou Carpentier um escritor de renome e precursor de escritores como os mexicanos Juan Rulfo e Carlos Fuentes, o peruano Mario Vargas Llosa, e o colombiano Gabriel García Márquez, principais integrantes do que ficou conhecido como o *boom* da literatura latino-americana devido ao súbito aumento que geraram nas vendas editoriais, e ao grande impacto internacional. Tais autores condensaram um dos momentos mais inventivos e comercialmente prolíficos da literatura hispânica – os latinos finalmente deixaram de ser vira-latas a lamber as letras do Velho Mundo: agora, tinham um gênero próprio, capaz de condensar suas idiossincrasias e sincretismos, seu caráter mestiço por excelência. O realismo maravilhoso chegaria ao auge em *Cem anos de solidão* (1967), cujo sucesso de vendas no exterior consagrou o gênero como representante oficial da literatura e do povo latino-americano. Em seu discurso de recebimento do prêmio Nobel, em 1982,

García Márquez acentuou o caráter inexplicável da América Latina, na qual o gênero, dedicado a representar uma ontologia da América (CHIAMPI, 1980), triunfara como ferramenta narrativa por excelência da região. Após apontar os terríveis extermínios e incoerências de seu continente, ele conclui:

> Poetas e mendigos, músicos e profetas, guerreiros e malandros, todas as criaturas daquela realidade desaforada têm de pedir muito pouco da imaginação, porque o desafio maior para nós tem sido a insuficiência dos recursos convencionais para tornar a nossa vida crível (MÁRQUEZ, 2014).

O movimento estético impulsionado pela busca identitária era também embalado por ventos revolucionários. A Revolução Cubana, em 1959, tornou a literatura parte de um *devir*, de um projeto coletivo maior para emancipar e unir o continente das garras do imperialismo norte-americano. Os escritores do *boom* viam na literatura um compromisso com seu tempo, buscando uma forma de expressão essencialmente latina que refletisse as mazelas e alegrias regionais. Segundo Felipe Vieira, entre as décadas de 60 e 70 realizavam-se eventos em Cuba frequentados por "quase toda a esquerda intelectual latino-americana" (VIEIRA, 2012, p. 71). Para o autor (cujo trabalho citado aqui é fruto de sua pesquisa de mestrado no departamento de História na Unicamp), era inevitável que esse *movimento* influenciasse a produção literária, que passou a ser vista como ferramenta de mudança social. Os escritores eram, então, intelectuais engajados que "através da luta ideológica contribuíram para um suposto despertar da consciência latino-americana (VIEIRA, 2012, p. 72).

A união em torno de um bem maior começou, no entanto, a ruir a partir do começo dos anos 70, quando a prisão de um poeta cubano por suas opiniões e a queda de Salvador Allende combaliram a militância. Ademais, as ditaduras que assolaram vários países do cone sul e reprimiram, torturaram, mataram e exilaram militantes de esquerda, por fim minaram ainda mais o sonho de união revolucionária. Por outro lado, o realismo maravilhoso manteve seu firme reinado nas letras latino-americanas, tornando-se um clichê da região - com seguidores bem menos talentosos do que García Márquez. O gênero virou um pastiche que alimentava o mercado internacional do exotismo caudilhista da *Latin America*.

Mais adiante, nas décadas de 80 e 90, boa parte do continente saía anestesiado de ditaduras militares, e imerso no consumo de massa dos mercados globais. Esse foi o pano de fundo para o surgimento da publicação McOndo, em 1996; coletânea de contos cujo combativo texto de apresentação (que acabou chamando mais atenção do que o resto de seu conteúdo) representou um intento de ruptura com o passado maravilhoso e revolucionário latino-americano. Nele, seus jovens organizadores, Alberto Fuguet e Sergio Gómez, queriam mudar o eixo da pergunta americanista "quem somos nós?", para "quem sou eu?".

> No desconocemos lo exótico y variopinta de la cultura y costumbres de nuestros países, pero no es posible aceptar los esencialismos reduccionistas, y creer que aquí todo el mundo anda con sombrero y vive en árboles. Lo anterior vale para lo que se escribe hoy en el gran país McOndo, con temas y estilos variados, y muchos más cercano al concepto de aldea global o mega red. (...) Nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el Macondo real (que, a todo ésto, no es real sino virtual). Nuestro país McOndo es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, tv-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald's, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y malls gigantescos (FUGUET & GÓMEZ, 1996, p. 7).

O título, jogada de marketing de Gómez e Fuguet, fazia clara alusão à cidade fictícia Macondo em *Cem anos de* solidão, de García Márquez, e aos signos de consumo modernos, McDonalds e McIntosh. Reunindo

trabalhos de jovens latino-americanos e espanhóis (presença que marca o caráter não regional da publicação), o único fator comum de agregação em McOndo estava na língua hispânica e na regra clara: chega de realismo maravilhoso, de ambientes rurais e discurso político. A utopia neoliberal ocupava o lugar da utopia socialista - em McOndo, a MTV estava sendo muito mais eficaz na união da América Latina do que qualquer sonho bolivarianista jamais havia logrado. Segundo Felipe Vieira, isso se deu fundamentalmente porque, para os novos autores do fim do século, "a dificuldade de inserção no mercado editorial latino-americano e também no exterior esbarrava na imagem ou no tipo de narrativa consolidada com o *boom* hispano-americano nas décadas de 1960 e 1970" (MORAIS, 2016). Ele explica que qualquer literatura que não contivesse uma "América Latina tropical, mitológica, mágica, povoada por caudilhos, ditadores e revoluções corria o risco de não ser considerada tipicamente latino-americana" (MORAIS, 2016). Declarando-se "pós-tudo": "pós-modernismo, pós-yuppie, pós-comunismo, pós-babyboom, pós-camada de ozônio" (FUGUET & GÓMEZ, 1996, p. 3), os mcondistas defendiam uma literatura livre de fronteiras, desterritorializada e totalmente inserida no mundo high-tech globalizado. Contudo, que seria mais acurado dizer que se tratava de uma geração pós-traumática, avessa a olhar para trás e a retratar uma América Latina atrasada e atravessada por eventos maravilhosos.

McOndo apresenta uma literatura urbana, em sintonia com as novas tecnologias e antenada com os meios de comunicação de massa, trazendo abundantes referências a obras e artistas, e incluindo signos de avanço tecnológico da época. Essa característica, aliás, foi amplamente usada por Díaz para incluir o "país mcondo" em sua narrativa. A exemplo disso, cito alguns exemplos dentre os contos publicados: em *Señales captadas en el corazón de una fiesta*, do argentino Rodrigo Fresán, o narrador zapeia canais, menciona títulos de canções norte-americanas, ou bandas e artistas, como Pet Shop Boys, Rock Hudson, David Byrne, Peter Sellers, e discorre sobre o rock, as discotecas e a aids. Também cita o filme *Someone to love*, de Orson Welles e menciona que alguém o havia visto na TV a cabo. No conto seguinte, de Martin Rejtman, o personagem vai ao McDonald's com os amigos e pedem sundae e hambúrgueres. Depois, vão ao cinema assistir a *O piano*, filme em cartaz à época. No conto *La vida está llena de cosas así,* do colombiano Santiago Gamboa, acompanhamos o atropelamento de um jardineiro por uma moça de classe média, que decide levá-lo ao hospital particular, mas, ao descobrir que teria de pagar a conta (com seu *American Express)*, ela decide transferi-lo a um hospital público. Em *La verdad o las consecuencias*, de Alberto Fuguet, o personagem dirige por uma estrada do Arizona ao som de Selena e dá uma passadinha num *mall*. Em seguida, ele menciona uma música de Bob Dylan e a banda norueguesa A-Ha. Em *Pulsión*, do equatoriano Leonardo Valencia, mencionam-se filmes de Orson Welles e Stanley Kubrick[2].

Apesar da proposta inovadora e parricida (como pontuou Vargas Llosa) em McOndo, é importante ressaltar que a escrita desses jovens se limitou, em grande medida, a perspectivas de classe-média e alta, apartadas das mazelas do terceiro mundo. Ao apresentar uma realidade latina composta por grandes metrópoles repletas de signos da alta tecnologia e da cultura de massa, os mcondistas deixaram à sombra inúmeras outras possibilidades de existência. McOndo era um livro que se propunha moderno e vibrante, mas acabava sendo o retrato um tanto melancólico de uma juventude cujas narrativas pareciam recalcar um silêncio incômodo. O que ironicamente ficou claro nas esquinas das palavras daqueles jovens escritores dos anos 90 é que, apesar da euforia da utopia neoliberal, das privatizações e da modernização do mercado, a intensidade do brilho das novas tecnologias e produtos não diminuiu a inexorável presença de substratos da colonialidade (QUIJANO, 1992) e das

2 Ressalto mais especificamente a presença das referências e dos cenários urbanos e contemporâneos para mostrar de que maneira esta coletânea incide sobre *A fantástica...*

ditaduras, que continuavam a respirar pesadamente sobre suas cabeças. O manifesto e sua proposta de ruptura, porém, foi pertinente em face da ubiquidade de uma estética latina que, por ser ainda fortemente atrelada ao sucesso da geração *boom,* atuava como camisa de força para os autores das novas gerações.

Enquanto a literatura forjada pelos *Macondistas* e *McOndistas* estava imbuída de certezas – exigidas pela criação de uma *essência* nacional ou transnacional –, a queda dos horizontes que estavam por trás de suas verdades trouxe à tona dúvidas e contradições que tornavam os discursos monolíticos deveras ingênuos para os novos tempos. A literatura pós-colonial cruzou-se, então, com o conceito de pós-modernidade, que marca o "fim das grandes narrativas" (LYOTARD *apud* BRUGIONI, 2017, p. 90) – como a religião, o marxismo, o liberalismo, o nacionalismo, etc. Segundo Elena Brugioni, no artigo *O pesadelo da história*, a grande narrativa teria se estilhaçado em microrrelatos, que passaram a ler a história a contrapelo, criando discursos "localizados e não totalizantes, capazes de ilustrar a heterogeneidade das diferentes realidades sociais, políticas e culturais do mundo contemporâneo" (BRUGIONI, 2017, p. 90).

Eis então que, em 2007, ainda no prólogo do livro de Junot Díaz, o personagem nerd Oscar rechaça a maldição do fukú, tenaz representante do realismo maravilhoso, e faz a seguinte pergunta: "O que é mais sci-fi que Santo Domingo?". No questionamento de Oscar sentimos um pequeno dejà-vu: *Mas o que é a história de toda a América senão uma crônica do real-maravilhoso?* (CARPENTIER, 2009, p. 12), perguntara Carpentier meio século antes. Seria o questionamento de Oscar e seu apreço à ficção científica, ou "*sci-fi*", um sinal claro da preferência de Díaz pelo *team* McOndo? Na verdade, o autor quer nos levar além dessa dicotomia e estabelecer uma ponte entre ambos universos. Como o trecho abaixo elucida:

> (...) there was this very brainy interest I had in these weird (and in my opinion reductive) arguments in Latin American letters between the forces of Macondo and McOndo. The short version is that Force McOndo claims that the "New Latin America" cannot be usefully described by the traditional magic realist literatures of the Boom (Force Macondo). Only something as contemporary and MTV-ish as McOndo can do that. One movement seeking to displace another. And me, I'm thinking, *like a Caribbean*, why can't we have 'em both simultaneously? So this book was an attempt to put Macondo and McOndo on the same page, in the same sentence, sort of to prove that you can't write the American experience, our American experience, by banning one set of passports in the process of privileging another. When I'm in the DR or Colombia or Havana, I go to both salsa and dance clubs. I have one Cuban friend who's into H. P. Lovecraft like crazy and another who's convinced that the ancestors and the orishas speak to all of us. In the DR you could be watching the Red Sox on satellite one minute and then hear a ghost story the next. In my opinion, if you really want to get close to describing what's happening in the New World, what's happened, you're going to need it all. Every narrative strand you can muster. Every genre and convention. A celestial mongoose? A heroin-addicted stripper-dating uncle? I'll take 'em both (DÍAZ – grifo meu)

A fantástica..., teria sido, portanto, uma tentativa de união entre estéticas que representam diferentes momentos na América Latina, esfacelando noções fixas de identidade. É importante destacar ainda que ele usa como argumento sua ascendência caribenha – mas o que ela teria a ver com essa mistura que ele propõe? O pensamento do teórico e poeta martinicano Edouard Glissant, em especial o conceito de *crioulização*, teriam sido a principal base para o forjamento dessa união.

Para Glissant, a própria forma do Caribe, circundado pelo mar aberto, é a representação propícia de uma área que recebe influxos de todos os lados, aberta à diversidade e ao encontro. A região certamente representa um dos locais que recebeu mais influências externas, de franceses, ingleses, portugueses, holandeses, indianos, chineses, e africanos de diferentes regiões... que acabaram aportando naquelas terras e pro-

piciaram o entrecruzamento de elementos culturais diversos. A crioulização é inspirada nas línguas crioulas, que, segundo Glissant, "(...) provêm do choque, da consumpção, da consumação recíproca de elementos linguísticos, de início absolutamente heterogêneos uns aos outros, como uma resultante imprevisível" (GLISSANT, 2005, p. 25). A crioulização exprime, portanto, uma nova visão sobre o humano, uma vez que, para que ela venha a culminar de fato, é necessário que as culturas em contato estejam numa relação de *igualdade*; não havendo, portanto, conceitos que discriminem formas de expressão entre alta e baixa cultura, inferiores ou superiores. A crioulização tratou-se, assim, de coletar elementos rejeitados presentes na memória e elevá-los à igualdade em relação com as demais formas de expressão, gerando valores inter-relacionados e equidistantes entre si. Nesse ambiente, o teórico projeta a relação entre identidades abertas ao contato, de seres em eterno processo de construção. Segundo Glissant, a importância da literatura seria a de abraçar o imaginário do caos-mundo, colocando diferentes perspectivas em convívio, e impelindo-as a se relacionarem. Os artistas teriam, assim, a função de transformar e criar imaginários, tirando-os de uma raiz de fixidez, intolerância e exclusão. Não se trata de uma estratégia cômoda, muito menos propensa a cair em novos universalismos, mas que promove *as relações entre as diferenças*. Ainda que utópica no plano prático, o exercício desse imaginário *impossível* gera o horizonte de um futuro mais diverso. Nas palavras de Glissant, "(...) a transculturação só pode ser abordada através do imaginário. (...) E daí a função do poeta que busca imaginários abertos para todo tipo de futuro da crioulização, e não resultantes previsíveis. O poeta não tem medo da imprevisibilidade" (GLISSANT, 2005, p. 149).

Na narrativa construída por Yunior, encontramos uma família urbana de Nova Jersey que vivencia curas através de rezas, sonhos premonitórios, animais que milagrosamente surgem e salvam suas vidas, e uma maldição – elementos que facilmente poderiam ser encontrados em um livro de García Márquez. E que, nas mesmas páginas, também enxerga o passado e o presente através de um gigantesco cabedal de referências à cultura de massa – que vão desde HQs (*Watchmen, O quarteto fantástico, Superman, Akira...)*, novelas (Xica da Silva...), livros (*Crônicas de Nárnia*, *Senhor dos Anéis*, *Harry Potter*, *Duna*...), filmes e séries (*Guerra nas Estrelas, Jornada nas Estrelas, Vírus*...). Dentre todas elas, contudo, é importante destacar a quantidade gritante de referências a temas, paisagens, personagens e obras da ficção científica. Como exemplo do uso dessas referências, podemos citar a maneira como Yunior caracteriza a figura de Trujillo, e uma das cidades mais pobres da RD, Azua. Elementos da ficção científica são, de fato, abundantes, como nos exemplos abaixo:

> [Trujillo] foi nosso Sauron, nosso Arawn, nosso Darkseid, nosso Único e Eterno ditador, um personagem tão vil, grotesco e perverso que nem mesmo um autor de ficção científica teria concebido o sujeito (DÍAZ, 2009, p. 12)
>
> A periferia de Azua , uma das áreas mais pobres da RD, nossa terra inculta, nosso sertão autóctone, lembra os campos radioativos daqueles cenários de fim de mundo tão adorados por Oscar; é o Exterior, as Terras Erodidas, a Terra Amaldiçoada, a Zona Proibida, o Grande Ermo, o Deserto de Vidro, as Terras Vulcânicas, o Dobe-al, e ainda o Salusa Secundus, o Ceti Alpha 6, o Tatooine. Até mesmo os habitantes poderiam passar por sobreviventes de um holocausto recente (DÍAZ, 2009, p. 225)

Após essa breve explanação sobre o conceito de crioulização e do pensamento de Glissant, é evidente que, ao unir elementos que remetem tanto ao realismo maravilhoso quanto ao universo ligado às referências da cultura de massa propostas pelo manifesto McOndo – tal como a ficção científica, entre vários outros gêneros –, Díaz está colocando em prática a poética da diversidade sonhada por Glissant, tornando a obra um embrião do caos-mundo, uma vez que ela se ramifica entre influências diversas, integradas no mesmo cenário.

Por fim, não se pode deixar de mencionar como, aos poucos, à medida que a narrativa se adensa e a vida de Oscar vai de uma decepção a outra, ele mesmo passa a afirmar que sofre da maldição do *fukú*, e já não a dispensa como tolice. Ao saber disso, Yunior reage, dizendo que o fukú "é idiotice dos pais da gente", mas Oscar responde: "E nossa também" (DÍAZ, 2009, p. 196). O que teria havido para que o *fukú* tivesse deixado de ser uma "balela" do passado macondista da época de seus pais e avós e se tornasse real para o personagem? O que, curiosamente, teria corroborado para essa conclusão seriam suas leituras de ficção científica, que o tornaram mais propenso a crer na maldição familiar. Ora, não teríamos aí um bom exemplo de como uma linguagem/imaginário, ao entrar em contato com outras(os), se revela em diferentes matizes? Conhecer a ficção científica – composta por ambientes distópicos, pós-apocalípticos, líderes com poderes supremos, o aprendizado de novos códigos e embates entre raças – o fez entender melhor uma crença popular de sua região e sua própria condição subalterna afrolatina. Segundo Silvio Torres-Saillant (2004), o realismo maravilhoso tenta dar conta das heranças coloniais, algo que, curiosamente, Díaz afirma ter enxergado também na ficção científica: segundo ele "(...) coloniality alterity/colonialism is at the heart of science fiction. You can't make sense of science fiction without literacy in these areas" (STAVANS, 2018 – tradução minha). A forma híbrida e escorregadia forjada por Díaz acaba, por fim, evidenciando filtros através dos quais diferentes gerações dominicanas (com suas tradições, identidades e histórias), inclusive a diaspórica, encontram lentes interpretativas para sublimar seu passado e presente – bem como a sobrevivência de seus traumas. A estética da crioulização coloca em contato diferentes chaves hermenêuticas, variadas formas de ver e sentir os episódios cotidianos, bem como os substratos das violências no corpo e na memória. Juntas, elas geram novas compreensões e conhecimentos sobre si mesmas e sobre outros modos de olhar, excedendo, assim, bandeiras geracionais, territoriais e identitárias, sem, contudo, deixá-las para trás.

Referências

BRUGIONI, E. O pesadelo da história: Romance histórico, literaturas africanas e pós- colonialidade. In: GARCÍA, F.; MATA, I. (Orgs.) *Pós-colonial e pós-colonialismos*: propriedades e apropriações de sentido. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.

CARPENTIER, A. *O reino deste mundo.* Trad. Marcelo Tápia. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

DAVIS, N. The massacre that marked Haiti-Dominican Republic ties. *BBC News*. [online] 13 de out. de 2012. Disponível em: < https://www.bbc.com/news/world-latin-america-19880967>. Acesso em 20 de set. de 2018.

DÍAZ, J. *A fantástica vida breve de Oscar Wao.* Trad. Flávia Anderson. São Paulo: Record, 2009.

_____. Online Catalogue (author Q&A). *Random House for high school teachers*. [online] s/d. Disponível em: http://www.randomhouse.com/highschool/catalog/display.pperl?isbn=9781594489587&view=qa.

GLISSANT, E. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora:

Editora UFJF, 2005.

MATA, I. *Ficção e história na literatura angolana:* O caso de Pepetela. Lisboa: Edições Colibri, 1993.

MÁRQUEZ, G. G. *A solidão da América Latina* – Discurso de García Márquez no Nobel de Literatura, 2014. Disponível em: http://homoliteratus.com/solidao-da-america-latina-discurso-de-garcia-marquez-no-nobel-de-literatura/. Acesso em: 04 de ago. 2017.

MORAIS, M. C. F. Quando acordou, Macondo ainda estava lá. [Agosto, 2016]. Recife: *Suplemento Pernambuco*. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/77-capa/1670-quando-acordou,-macondo-ainda-estava-l%C3%A1.html>. Acesso em: 02 de ago. 2017.

QUIJANO, Anibal. *Colonialidad y Modernidad/Racionalidad***.** Perú Indigena. Lima, v. 13, n. 29, p. 11-20, 1992
TORRES-SAILLANT, S. El Caribe frente al discurso occidental. In: DE MAESENEER, R./ VAN HECKE, A. (orgs.). *El artista caribeño como guerrero de lo imaginario*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, p. 181-197, 2004.

VARGAS LLOSA, M. *A festa do bode.* Trad. Walmir Dupont. São Paulo: Mandarim, 2000.

VIEIRA, F. P. G. *De Macondo a McOndo:* os limites do real-maravilhoso como discurso de representação da América Latina (1947-1996). 2012. 148f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Unicamp, Campinas, 2012.

STAVANS, I. *Episode #24: The end of representation – Junot Díaz* (NPR Podcast – "Programa In Contrast"). Áudio (47m55s)**,** 30 de maio de 2018. Disponível em:< http://www.nepr.net/post/episode-24-end-representation-junot-diaz#stream/0>. Acesso 30 julho de 2018.

O LUGAR DE FALA E O DISCURSO DA FALTA NA PERIFERIA DE BUENOS AIRES: PROBLEMATIZAÇÕES EM *LA VIRGEN CABEZA*, DE GABRIELA CABEZÓN CÁMARA

20

Mariana de Oliveira Costa
UFRJ

Introdução

Nos últimos anos, a Literatura Argentina tem sido formada por narrativas que se destacam pela presença do conurbano bonaerense, nas quais é possível identificar personagens social e culturalmente construídos sobre uma base geográfica periférica. Com a formação das grandes metrópoles, nossas construções sociais sofreram grandes transformações que evidenciaram a desigualdade socioeconômica e revelaram realidades completamente díspares sobre as maneiras de vivenciar a cidade. A recente concepção da Literatura Argentina comprova isso ao representar esse espaço urbano por meio de uma ampla gama de perspectivas. Esse conjunto literário que tem dominado o mercado editorial argentino é classificado como a Nova Narrativa Argentina (NNA), Hernán Vanoli e Diego Vecino (2010) afirmam que essa nova geração constitui:

> (...) *un fenómeno interesante en tanto corpus de obras individuales que se inscriben extradiciones narrativas y literarias heterogéneas y, en algunos casos, opuestas, tienden a converger, sin embargo, en torno a ciertas decisiones temáticas tanto como sentimentales y a expresar estructuras emotivas compartidas, creencias, valores, códigos, etc.* (VANOLI;VECINO, 2010, p.259)

A organização social das grandes cidades trouxe consigo uma reordenação dos códigos de conduta, da assimilação de valores e do modo de lidar com a interação social, por exemplo. Vanoli e Vecino reconheceram na NNA a presença desses temas desenvolvidos a partir da representação do conurbano bonaerense em autoras e autores como, por exemplo, Mariana Enríquez, Leonardo Oyola, Cristian Alarcón e Gabriela Cabezón Cámara, a esta última se dedica o presente trabalho.

Gabriela Cabezón Cámara publica seu primeiro romance em 2009 e, desde então, tem nos agraciado com publicações, além das jornalísticas e culturais, de suas obras literárias: *La virgen Cabeza* (2009), *Le vista la cara a Dios* (2011), *Beya* (2013), *Romance de la negra rubia* (2014) e *Las aventuras de la China Iron* (2017).

Seus romances são representativos a partir de várias perspectivas, Cabezón escreve mulheres protagonistas, heroínas, lésbicas, travestis, prostitutas, fortes, longe das figuras heteronormativas, frágeis e objetificadas que frequentemente são inseridas nos cânones da Literatura. Muitos classificam sua obra como símbolo de representatividade na Literatura Queer, já que existem muitos trabalhos de pesquisa debruçados a partir de suas personagens LGBTQI+. O presente trabalho, por sua vez, tem por objeto de estudo o romance *La Virgen Cabeza,* do qual se objetiva uma leitura, breve até o momento, que discuta a negociação entre o sujeito da experiência e aqueles que tradicionalmente os representaram, após se vincularem ao território periférico de modo superficial e episódico, estabelecendo com a figura subalternizada uma relação de poder e de hierar-

quização. Mesmo quando se "lhe permite falar", esta acaba sendo uma fala mediada.

La Virgen Cabeza: breve leitura das disputas narrativas

Espalhadas por todo o mundo, as periferias são consideradas, ainda hoje, espaços de exclusão sobre os quais se impõe o paradigma da falta, onde o discurso miserabilista ou criminalizador atua na representação dos sujeitos e do território, definindo os subalternizados e os territórios a eles associados por aquilo que eles supostamente não têm: fala, produção artística, escolas, saneamento básico, escolas, postos de saúde, regras, leis, cidadania... Na literatura, esses processos de marginalização ou subalternização se apresentam como negação da possibilidade do Outro de se autorrepresentar, ficando essa representação por conta de sujeitos ou veículos que ocupam espaços hegemônicos e provém da "cidade letrada" (RAMA, 1996), assim como Qüity, personagem de *La Virgen Cabeza*.

Qüity é a narradora de 20 dos 25 capítulos do romance de Cabezón Cámara. Os outros cinco capítulos são narrados por sua esposa, a travesti Cleópatra- ou Cleo- e seus títulos falam por si só quanto à justificativa deste trabalho: *"Fue por la Virgen María"; "Empezó el água"; "Yo* sé"*; "Mi amor, te olvidás de todo";* e *"Vos no estuvistes*". Cleo não sabe escrever, mas ao se inteirar do conteúdo da produção escrita de sua esposa, intervém e com o apoio de um gravador expõe também sua versão sobre os relatos de Qüity.

A história de amor vivida entre as personagens surge no território periférico argentino, a *villa,* e em meio a todos os elementos que se atribuem a esse espaço, a cumbia, os homicídios, a violência, os imigrantes, as festas, as injustiças sociais e os muitos etcéteras que cabem a essa lugar de narrativas tão plurais. Por essa razão, narrar esta história para Qüity significa entrar em uma disputa discursiva com Cleo.

Em *La Virgen Cabeza*, Qüity é uma jornalista que cobre as notícias policiais e que havia cursado Letras. Sonhava em escrever um livro na vertente do jornalismo narrativo que haveria de ser um êxito editorial. O investimento nesse projeto pessoal e profissional surge quando, junto a um companheiro que trabalha na SIDE (Secretaria de Inteligência do Estado), assiste a um vídeo de uma travesti que vive em *El Poso*, uma *villa* ficcional de Buenos Aires, e narra o milagre que, segundo a mesma, havia protagonizado. Cleo, a travesti, conta que após ser presa, agredida, violentada e quase morta por policiais, a Virgem apareceu e cuidou dela. Desde então, Cleo passa a ser seguida por vários fiéis e a Virgem passa a dar-lhes instruções para ornar melhor a vida dos *villeros.* Qüity acredita, então, que encontrou o personagem de seu livro e que essa história lhe valeria a publicação e os prêmios que ambicionava. Partem, então, ela e seu amigo, Daniel, para a *villa El Poso,* na ambição de conhecer a travesti que falava com a Virgem Cabeza.

Qüity percebe, já nos primeiros contatos, um sujeito que passou a inserir no imaginário da cidade a partir do território periférico onde constrói sua relação baseada na aura mística na liderança barrial. Cleo, quando tem a oportunidade de contar uma versão da história, percebe a si mesma e ao território de modo diferente, questionando a perspectiva desta mirada do *outsider*.

> *Está en la parte más baja de la zona: todo va declinando hacia ella suavemente menos el nivel de vida que no declina, se despeña en los diez centímetros de la muralla, cuyo potencial publicitario la municipalidad no descuidó. Era el último espejo de los vecinos pudientes, la última protección* (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 37)

> *Una pena que tanta plenitud fuera interrumpida por las puertas mugrosas de los pobres* (CABEZÓN CÁMARA, 2009, p. 37).

Do mesmo modo Quity descreve a villa de Quilmes, no Conurbano Bonaerense, onde ocorrem as primeiras cenas do livro, e que é retomada no capítulo 7. Trata-se de espaços, sujeitos ex-cêntricos:

> (...) *se apagaron todas las luces de la zona, las que titubean amarillentas desde las ventanas y los agujeros de los ranchos colgados del tendido eléctrico techo por techo como calabazas de un Halloween miserable o lucecitas de una navidad en el infierno.* (CÁMARA, 2009, p. 41).

Evidentemente, em seu discurso nota-se a presença do discurso da falta, na reduplicação de uma narrativa baseada no paradigma da ausência e na criminalização das periferias, algo dominante nos meios jornalísticos que veem a estes territórios como um espaço marcado pelo que não possui. Fernandes, Silva e Barbosa (2018) explicam sobre o paradigma da ausência que:

> É aceito quase como consenso o fato de que ocupações urbanas com limitado acesso à infraestrutura e serviços públicos, e com baixo perfil de status social (muito em detrimento dos baixos níveis educacionais, alto índice de desemprego, precariedade no trabalho, prevalência de indicadores precários relacionados à saúde, e assim sucessivamente), sejam basicamente classificadas como territórios "desprovidos", "desfavorecidos", "desprivilegiados", "pauperizados" ou "carentes". (FERNANDES, SILVA & BARBOSA, 2018)

Nesses discursos, nota-se a exaltação do que não há no território periférico a partir de referências que o sujeito da cidade letrada tem de seu próprio território ou que observa nos territórios pelos quais circula. Assim, vemos no discurso da narradora principal do romance argentino traços que remetem a essas adjetivações. Quando a jornalista descreve a entrada da *villa El Poso,* por exemplo, a resume nas seguintes palavras: "(...) *todos entramos a la villa por el declive verde de grass que se estrellaba contra la mugrosa muralla marquesina de El Poso, ese centro abigarrado y oscuro, ese amontonamiento de vida de muertes purulentas y chillonas*." (CÁMARA, 2009, p. 31). Os adjetivos dizem muito sobre seu olhar para a entrada da periferia e para o que continha o espaço para além de seus muros.

Qüity define as periferias como espaços de ausência, enfatizando a precariedade estética nas representações religiosas e a falta de arborização no território. Mas há algo que não falta na cidade, segundo ela própria, espaços da falta: "*Para empezar, algo hay: villas y villas y más villas. Basta con seguir las curvas de la distribución de la riqueza en Argentina para que no queden dudas.*" (CÁMARA, 2009, p. 80). A única coisa que se observa em abundância, na visão da jornalista, é a miséria da periferia de Buenos Aires, território que se projeta nesse imaginário em contraste com o Éden. Trata-se, sendo essa visão a de um negativo do Éden, de um espaço onde faltam todos os elementos que lhe permitiriam tornar-se o paraíso de seus moradores.

De acordo com a mesma, seu olhar muda quando depois de um dia de trabalho, ao passar de madrugada pela *villa* no caminho de volta para casa, encontra as luzes apagadas e se depara com uma pessoa, uma mulher - analisa ela pelos sapatos -, em chamas. Qüity apaga as chamas dessa mulher - uma prostituta que tentava fugir -, a abraça e, ao ver o dano que o fogo lhe causara, lhe dá um tiro de misericórdia. A partir desse momento, a narradora vai para casa, confidencia ao seu amigo Daniel o que fez e pede uma licença médica psiquiátrica para cuidar do trauma. Desde então, a personagem se vê de uma forma diferente, para ela o trauma e a violência que vivenciou faz dela parte daquele espaço. Qüity assume, então, que matou a jovem e que esta jovem fez dela uma *villera*.

Somente um ano e meio depois, retorna a *El Poso* em busca de Cleo e, sobre essa volta ao território periférico, narra detalhadamente tudo que pôde observar sobre o espaço e os hábitos religiosos dos *villeros*.

O olhar da jornalista é o olhar do outro, que observa a tudo estupefata e lhe invadem indagações próprias daqueles que estão explorando o desconhecido. Ela reflete sobre, por exemplo, por que as imagens de santos são tão diferentes daquelas barrocas que se encontram em outros pontos da cidade, sendo representações de figuras marginalizadas, não canonizadas, feitas de concreto e, também, um tanto quanto desproporcionais do ponto de vista estético.

Na primeira intervenção de Cleo, no terceiro capítulo, ela contesta a ordem narrativa e os relatos de Qüity e, também, assume não saber de tudo, mas que, ao contrário da não importância que dá a jornalista aos fatos, tem a curiosidade de saber. Ainda neste capítulo, a travesti relata como pôde perceber a experiência de Qüity na *villa* pelo modo como estava trajada:

> *Era muy temprano y llegaron fresquitos, como listos para un picnic, vos incluso tenía zapatillas y pantalones de aventura, la misma clase de ropa que te ponés ahora para ir de vacaciones a la selva; te creías que ir la villa era ir de safari, qué sé yo qué te creías, parece que no te habías dado cuenta de que nosotros nos vestíamos normal, como todo el mundo, con ropa de ir a trabajar o de ir al baile o de estar en casa, no como vos que te venías como si fueras a cazar un oso o pisar arenas movedizas.* (CÁMARA, 2009, p. 22)

Este é o argumento de Cleo para entrar na disputa narrativa do romance, Qüity não sabia o que lhe esperava, não conhecia a *villa*, estava descontextualizada do território periférico. Cleo, porém, nascera ali e estivera presente naquele território em cada momento da narrativa a partir desse capítulo.

Spivak (2010), ao questionar o lugar de fala do subalterno, define como subalternidade: "as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante." (SPIVAK, 2010, p.12) A relação de poder surge como característica associada ao subalterno, fazendo-se presente nos discursos que o atravessam.

Para Regina Dalcastagnè (2007), os escritores que fogem à homogeneidade dos homens brancos de classe média e que moram nos grandes centros urbanos possuem um papel importante a cumprir dentro do excludente campo literário. Esses *outros* escritores precisam se contrapor às representações dessa realidade privilegiada, já fixadas na tradição literária. Segundo a autora, também é preciso "(...) reafirmar a legitimidade de sua própria construção." (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 18) E como forma de exemplificar de que maneira se poderia legitimar essas construções, Dalcastagnè cita a Carolina Maria de Jesus: "é preciso conhecer a fome para descrevê-la" (JESUS *apud* DALCASTAGNÈ, 2007, p. 18). Trazendo as palavras de Dalcastagnè para esta breve leitura do romance de Cámara, podemos dizer que Cleo como narradora ocupa esse espaço de reafirmação da legitimidade de sua narrativa através de seu conhecimento como moradora da *villa* que estava lá, importante argumento de legitimidade, conforme Geertz (2005). Em contraposição, a travesti, já no título de seu último capítulo, declara à sua esposa: "*Vos no estuvistes*", como quem diz, eu sou da *villa*, você não.

Apesar da insistência de Cleo em recordar que o fazia em busca de dinheiro e fama, Qüity se envolve com o novo projeto empreendido pela travesti e sua mentora celestial e passa a estar frequentemente na *villa*. Desde o episódio em que narra a morte da jovem prostituta que tentou escapar e acabou incendiada, Qüity usa o pronome nós para referir-se aos que vivem na periferia de Buenos Aires e deixa claro que esse seria o episódio que culminou na grande transformação de sua vida: "(...) *y adopté la primera de muchas es-*

trategias villeras que marcarían mis hábitos desde esa noche." (CÁMARA, 2009, p. 43). Esses novos hábitos e a maneira como a partir daí ela se insere no todo *villero* demonstram como ela passa a se sentir pertencente a esse território por conta de suas vivências a partir de seu deslocamento. Esse é o argumento de Qüity para estar na disputa narrativa, vivenciar a violência oriunda da periferia, ressalto, para ela, lhe dá autoridade para chamar-se *villera*.

O projeto de Cleo é posto em prática em conjunto pelos moradores de *El Poso* e Qüity, que, sob as recomendações da Virgem, investem na piscicultura e fazem do pântano que era a *villa,* um estanque de carpas. A jornalista se insere em uma nova rotina e, inclusive, ajuda a defender o direito dos *villeros* sobre os achados arqueológicos que brotaram dos escombros do pântano de onde começaram a construir o estanque: "*Obviamente se enterraron en el barro sin fondo que serviría de base al estanque y solo tuvimos que rodearlos y mirarlos fijo para que entendieran que cualquier cosa que encontraran era nuestra.*" (CÁMARA, 2009, p. 70). O possessivo "nuestra" é a primeira ocorrência no romance em que ela se identifica explicitamente como parte daquele território.

A narradora participa, também, de um roubo de carpas no Parque Japonês e da descoberta gastronômica que foi aprender as variadas formas de se preparar os pescados orientais e comê-los comunitariamente em grandes churrascos e jantares. Essas refeições coletivas se transformaram em festas regadas a álcool, drogas, cumbias, *reggaetones* e sexo. E, em meio a esses bailes, Qüity com seu gravador e microfone seguia gravando a travesti: "*Cleo empezó a morir de amor por mi deseo de sus palabras y me contaba y me cantaba sus cuentos y teorías (...) Y yo también empecé a caer ahí, me calenté con mi objeto de estudio (...)*." (CÁMARA, 2009, p. 115) Esse amor, que só vai despontar no desfecho da narrativa, começa a surgir durante a pesquisa da jornalista e esta passa seus dias entre os muros de *El Poso*.

Qüity parece surpreender-se e até espantar-se com o progresso do projeto de psicultura, no entanto, nesse momento da narrativa ela se volta para a descrição de seus fantasmas internos, parece não dar importância à potência do território periférico e ao êxito dos moradores ao dar vazão a essa potência.

Após esse período de hiato e festas e de conseguirem o status de heróis pelo sucesso do investimento piscicultor na *villa*, os moradores receberam o pedido de desocupação da área na forma de um educado convite de mudança para um bairro melhor. No entanto, as decisões jurídicas se apressaram e a polícia invadiu, derrubando o muro que marcava as fronteiras do lugar e atirando contra os moradores. Tudo isso porque o chefe do grupo armado que comandava o negócio das drogas, da prostituição e dos jovens marginais, La Bestia- o mesmo responsável pela morte da jovem prostituta em fuga-, havia negociado com o governo a compra das terras sobre as quais estava a *villa* e havia pedido ajuda do mesmo para desalojar o espaço.

Qüity tenta contar sua versão do que aconteceu nesse espaço de tempo, mas ela não estava em *El Poso* no momento em que o invadiram, havia ido a seu apartamento- gigante e luxuoso- e, ao saber da invasão, não conseguiu chegar a tempo. Cleo é quem toma a narrativa nesta parte do romance e relata o confronto com a polícia e a morte de vários moradores, incluindo Kevin, um menino de 3 anos por quem Qüity criou um vínculo muito forte desde sua primeira visita à *villa* e de quem passou a cuidar como filho, como dizia a mesma.

Traumatizada pela morte do menino e escondida em seu apartamento sob o efeito de medicações e a proteção de armas e granadas, Qüity recebe a Cleo alguns dias depois. Após dias de silêncio entre ambas, Cleo reabre seu diálogo com a Virgem Cabeza, interrompido desde o fatídico episódio e isso leva a uma discussão com a jornalista que vai ser acolhida no colo e cuidados de Cleo. A partir desse momento, as duas começam a relacionar-se conjugalmente e encontram nesse amor a fuga emocional e literal, porque as duas imigram para

Miami, onde adotam um novo estilo de vida e Cleo enriquece escrevendo letras de ópera cumbia e divulgando na televisão seus dons divinos. Qüity, entretanto, não supera a perda de Kevin e seu trauma a leva a ter problemas de sociabilidade, inclusive com a própria família, Cleo e Maria Cleópatra, filha de ambas.

Considerações finais

A ousada atitude de Cleo ao se adiantar na leitura do trabalho de Qüity, pegar um gravador e contestar o que essa escreveu é, claramente, a ocupação de seu lugar de fala, muito bem marcado nas seguintes orações: "*Vos no estuviste, Qüity. Estuve yo. Tengo que contarlo todo yo. Te dicto. Anotá bien, porque te estoy diciendo las cosas como fueron*." (CÁMARA, 2009, p. 123).

Cleo ainda deixa claro que verificará se a encarregada de transcrever o que ela grava, cumprirá adequadamente sua tarefa: "(...) *ya está, te sigo dictando, Qüity, desgrabame bien, mirá que después voy a leer lo que pusistes*." (CÁMARA, 2009, p. 77). E também está atenta à produção escrita de Qüity para intervir quando lhe parecer necessário: *"Mi amor, te olvidás de todo vos, voy a tener que grabarte cada dos páginas que leo, no vamos a terminar nunca si seguís así (...)*" (CÁMARA, 2009, p. 91)

Conforme venho dizendo, Qüity nos mostra o olhar do sujeito que passou a inserir no território periférico a partir de sua relação com a figura de liderança no espaço, Cleo, que, por sua vez, questiona a perspectiva desta mirada. Evidentemente, em seu discurso nota-se presente o discurso da falta, baseado no paradigma da ausência das periferias, que vê a estes territórios como um espaço marcado pelo que não possui. Nesse discurso nota-se a exaltação do que não há no território periférico a partir de referências que o sujeito da cidade letrada tem de seu próprio território ou de territórios que lhe são conhecidos.

A existência das disputas narrativas é óbvia desde a leitura do sumário do romance, mas dedicar-se a lê-las desde uma reflexão crítica a partir de conceitos como a alteridade, o território, a potência das periferias e do subalterno, nos resulta em possibilidades várias de reflexões posteriores. Assim é o trabalho de Gabriela Cabezón Cámara em *La Virgen Cabeza*, uma oportunidade de leitura da *villa*, das disputas narrativas, do discurso da falta e das estratégias do subalternizado para poder falar e superar os discursos que o atravessam na tentativa de o fazer calar.

Referências bibliográficas

CÁMARA, G. C. **La Virgen Cabeza.** 1ª ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009.

BERVELEY, J. Introducción. In: _____.; ACHUGAR, H. **La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa.** Ciudad de Guatemala: Ediciones Papiro, 2002.

DALCASTAGNÈ, R. **A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea.** Porto Alegre: Letras de Hoje. v. 42, n. 4, 2007. p. 18-31.

GEERTZ, C. **Estar lá: A antropologia e o cenário da escrita.** In: ___. *Obras e vidas*: O antropólogo como autor. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005, pp. 11-39.

SILVA, J.S.; BARBOSA; J. L.; BITETI, M. O.; FERNANDES, F. L. (org). **O que é favela, afinal?** Rio de Janeiro: Observatório das Favelas, 2009.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VANOLI, H.; VECINO, D. **Subrepresentación del conurbano bonaerense en la ‘‘nueva narrativa argentina’’. Ciudad, peronismo y campo literario en la argentina del bicentenario.** Apuntes de Investigación del CECYP, 2010. p. 259-274.

A PRESENÇA PELA TENSÃO: A FICÇÃO DE AUTORA DE NELA RIO, *EM CUERPO AMADO / BELOVED BODY*

21

Mariana Fontes da Silva Cunha
UFRJ

O texto que apresento na ocasião do X Congresso Brasileiro de Hispanistas é um recorte da minha dissertação de mestrado, em fase de finalização, que trata da obra da poeta hispano-canadense Nela Rio. Minha pesquisa está vinculada ao projeto *Poéticas do deslocamento nas letras hispânicas contemporâneas: mobilidades culturais e historiografia literária*, coordenado pela Profa. Dra. Elena Palmero González e inscrito no Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas, da Faculdade de Letras, da UFRJ. Esse projeto maior se insere em uma linha de trabalho historiográfico que privilegia o transnacional para pensar a literatura hispano-americana contemporânea, interessando-se no estudo das literaturas de língua espanhola que se produzem em ambientes não hispânicos das Américas.

Se a historiografia literária tradicional privilegiava os conceitos de nação, território nacional e língua nacional para organizar as produções literárias de determinadas comunidades, esse projeto privilegia os conceitos de área cultural e de comunidade transnacional, noções que alargam a dimensão do nacional ao considerar os novos deslocamentos do mundo de hoje. A literatura hispano-canadense vem sendo uma linha de trabalho privilegiada dentro do projeto. Esta literatura é expressão de novas comunidades literárias que os exílios e as diásporas dos séculos XX e XXI colocaram como realidades culturais que necessitam ser consideradas na cena historiográfica latino-americana.

Permito-me, agora, tecer um breve histórico sobre este corpus literário, que nasce com a emigração espanhola do franquismo ao Canadá, mas se consolida, de fato, nos anos setenta do século XX com a chegada de artistas latino-americanos ao país principalmente como exilados políticos das ditaduras do Cone Sul. Essa emigração se manteve nas décadas seguintes com refugiados das guerras civis da América Central, nos anos oitenta, ou aspirantes a melhores condições de vida no país de destino, especialmente nos anos noventa e nos anos 2000.

Hoje, à diferença do que acontece com as literaturas de língua espanhola nos EUA- que abriga um contingente de escritores bastante maior que o canadense e no qual estas multi-literaturas se afirmam em blocos menores e determinados pela noção de nacionalidade de origem – os escritores hispano-canadenses se reconhecem como comunidade. É claro que as diferenças de origem tornam o sistema literário muito diversificado e irredutível, mas o reconhecimento do coletivo sob um mesmo rótulo aponta para uma noção de comunidade que se reconhece mesmo em sua heterogeneidade. Esse fator é de grande importância para que esta literatura paralela às literaturas hegemônicas do Canadá (produzidas em inglês e em francês) alcance certa proeminência e visibilidade no contexto canadense, o que de fato vem ocorrendo com o passar dos anos, gradativamente.

Um dos grandes nomes desta literatura é Nela Rio: escritora de origem argentina imigrada no Canadá desde o ano de 1977. Além de escritora, Rio é pintora, pesquisadora da literatura hispano-americana e professora universitária. Sua ampla obra inclui o gênero narrativo (especialmente o conto), o ensaio de crítica literária, a poesia – organizada em treze livros, além de um número expressivo de textos incluídos

em importantes antologias poéticas publicadas na Espanha, Estados Unidos, México, Honduras, Guatemala e Canadá. Nela Rio tem sido finalista de importantes certames internacionais de poesia e foi nomeada, em 2011, para o prestigioso prêmio nacional canadense de poesia *Pat Lowther Memorial Award.*

De sua obra, estudo o livro de poesias *Cuerpo amado / Beloved body,* de 2002, que, com um tom narrativo em sua estruturação, conta o processo de aprender a habitar um corpo novo e assimétrico, marcado pela experiência do câncer, processo do qual o sujeito feminino sai vitorioso. A primeira parte do livro, intitulada "Instantes de amor", reúne textos que falam de um corpo que é amado e que ama, que figura junto a seu amante em cenas de amor erótico; na segunda parte, "Instantes de dolor", o mesmo corpo recebe a notícia de alojar um câncer de mama, sofre as dores da enfermidade, passa por uma intervenção cirúrgica, é mutilado e se torna assimétrico; na terceira seção, "El cuerpo amado", acompanhamos o processo de ressignificação desse corpo e o processo de passar a se reconhecer numa nova materialidade pelo sujeito que o habita; no "Epilogo" o corpo reaparece novamente amado e assumido em sua nova materialidade.

Ao longo da obra, cenas de amor e de erotismo são construídas a partir do encontro entre estes corpos: cenas de toque, de contato, algumas vezes, de fricção ou de roçamento entre estes corpos. É, por exemplo, o que se nota no poema "Tendida como la brisa", quando lemos "Tendida como una brisa/ se posó en el cuerpo que ella amaba" (RIO, 2002, p. 40). Ou em "Soles de papel" em que os corpos estão se roçando, renteando um ao outro, como podemos ler pelos versos "Porque ella está triste / él tiende su amor sobre el cuerpo que ama / rozándolo / como el musgo apretado a la roca."(RIO, 2002, p.50) Esta cena diz, não só de um contato, mas também de uma fricção entre os corpos. Lemos aqui – e em muitos outros momentos no livro – o atrito de um corpo que passa muito próximo a outro e que volta a passar, e que vai nos desenhar os seus contornos.

Aproximo esta tensão entre os corpos ao movimento em busca da continuidade a que se referem Bataille, em *O erotismo*. Junto a este autor, a tensão entre os corpos pode apontar para a tentativa – sempre fadada ao fracasso – de retomar a um momento de união absoluta dos seres, já que para Bataille (2013) o que determina em todos os homens o erotismo é a nostalgia que temos de um tempo da continuidade, ainda que esta não tenha durado mais do que uma fração de segundo. Esse momento de continuidade que acarreta a nostalgia em nós, seres sexuados, é aquele em que óvulo e espermatozoide se juntam estabelecendo assim uma continuidade efêmera, já que, logo, o que eram dois passa a um e a descontinuidade se dá novamente. Dessa forma, o que está em jogo em qualquer ação erótica é a tentativa de restabelecimento da ordem contínua das coisas, o cambio da sensação de isolamento do ser por um "sentimento de continuidade profundo", nas palavras do pensador francês.

Pensando nos corpos e na relação entre eles, chego à tensão e, a partir desta primeira, outras tensões da obra vão se organizando ao redor: é o caso, por exemplo, daquela que existe entre os discursos narrativo e lírico. Percebemos desde o início de *Cuerpo amado* a preocupação com sua cronologia interna. São muitos os seus poemas que trazem a passagem do tempo com marcadores temporais, por exemplo. Há a possibilidade de recontar esta história concatenada, ainda que recontá-la seja perder grande parte de sua poesia, mesmo porque traçar qualquer caminho de leitura de qualquer obra é arriscar-se a uma possibilidade de significado, sempre.

Ainda tratando desta tensão entre discurso narrativo e discurso lírico, de fato, mais do que eventos, podemos ler uma história que faz sentido como um todo. Essa história tecida ao longo dos poemas do livro precisa de alguma maneira ser levada a cabo em outra materialidade, que não a da prosa narrativa convencional. A esse respeito, convoco Walter Benjamin quando trata da extinção iminente da arte de narrar, em "O

narrador". Para o autor, é justamente na impossibilidade de narrar "devidamente", para usar sua palavra exata, uma experiência – seja uma experiência do narrador ou de outro, apenas contada por este – que outras formas de narrar aparecem. Benjamin atribui esta impossibilidade de narrar ao mundo pós-guerra e, por outro lado, menciona as únicas coisas que permaneceram inalteradas naquele cenário mundial: as nuvens, e, abaixo delas, "o frágil e minúsculo corpo humano" (BENJAMIN, 2012, p. 214).

É interessante que a narração da experiência de um corpo ainda continue sendo possível – apesar de ser feita, a partir de então, de maneiras diferentes – mesmo depois de horrores como os da Segunda Guerra ou das ditaduras em nosso continente. Parece que a experiência corpórea ainda é passível à narrativa, de alguma maneira, como acontece em *Cuerpo amado*, livro que fala do corpo como frágil, o corpo que não é mais uno, completo e são, do corpo doente e mutilado mas, ainda assim, de um corpo que no fim da obra recupera para si um lugar protagonista e poderoso. A experiência criada poeticamente em *Cuerpo amado* pode ser uma destas narrativas a que Benjamin se refere, quando fala sobre a morte do narrador prototípico.

Seria possível me aprofundar aqui em algumas outras tensões, como a que se coloca entre a primeira e a terceira pessoa, na obra – tensão que desloca a perspectiva a partir da qual lemos os poemas e que recoloca a tensão entre os discursos narrativo e lírico. Poderia, também, tratar mais detidamente da tensão que o próprio espaço autobiográfico da obra coloca – pensando aqui a autobiografia como figura retórica, como uma máscara, especialmente a partir de Paul De Man, em "La autobiografia como desfiguración". Poderia, ainda, tratar da tensão que se coloca ao leitor da obra entre duas materialidades poéticas (refiro-me ao poema original e sua tradução ao inglês), já que se trata de uma obra que se publica em primeira edição já bilíngue.

No entanto, mais do que percorrer exaustivamente estas tensões me proponho nesse momento final a esboçar algumas ideias sobre a figura de autora que se constrói, em minha leitura, de Nela Rio – sempre a partir de sua obra poética. Para começar a tratar sobre esse assunto, parece necessário dizer que penso o autor junto, principalmente, a Premat, para quem "El autor es un otro yo que organiza, establece, determina, delimita, y por supuesto, significa. Un otro yo que funcionaría tanto para la persona que escribe como para la persona que lee." (PREMAT, 2008, p. 25). A essa reflexão, de "A morte do autor" (2004), de Barthes acrescenta que esse outro "eu" é aquele que só pode ser recuperado na escrita. Em outras palavras, não há ninguém que fale na literatura através dela. A literatura não é um meio de expressão, mas sim um lugar de inscrição. A sua significação não se dá senão no momento em que se coloca em ato. O autor, nessa lógica, é, junto à literatura, uma elaboração – que marca uma distância da pessoa de carne e osso.

Ora, se é no momento em que se escreve que o escritor também nasce, se não consideramos que o autor antecede a obra literária, a explica e a resolve, para estudar uma figuração de autor, posso me ater, principalmente, ao trabalho com o texto poético, entendendo-o como performance e não como registro. Assim, escrever uma obra como *Cuerpo amado* coloca sua autora neste espaço ambíguo, dual, mas de uma forma bastante particular. Ao nos depararmos, como leitores, com uma obra que apresenta a tensão em tantos níveis, como já comentado aqui, também podemos pensar a posição de sua autora em um lugar de tensão. A autoria, como mais um nível de leitura da obra, fica marcada pela forma como o texto poético se organiza.

O movimento de leitura possível de *Cuerpo amado*, assim, passa por me instalar algumas vezes nos poemas escritos em inglês para compará-los aos originais, passa por momentos em que a fala sobre a obra é uma fala que remete à narrativa para, em seguida, me colocar a pensar a constituição material de sua poética. De certa forma, esse movimento de leitura é o de circular pela obra, fixando raízes precárias e simultâneas entre suas partes.

A coexistência de duas línguas – e sempre de poemas diferentes, que elaboram de maneiras distintas suas imagens poéticas –, de um discurso mais narrativo e outro mais lírico na mesma obra, de lugares enunciativos distintos a partir dos quais o sujeito se enuncia nos coloca como leitores em movimento. Nos desloca de um lugar fixo e seguro a partir do qual ler a obra. E coloca a autora nesse espaço ambíguo, dual – não exatamente conflitivo, mas que permite a coexistência. Nela Rio: uma figura autoral em movimento, que finca múltiplas raízes onde nós também podemos nos instalar para ler sua obra, que não só é deslocada – quem sabe na acepção do senso comum deste termo –, mas se desloca e provoca deslocamento.

Referências

BARTHES, Roland, "A norte do autor" In.: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, Walter. O narrador- Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In.: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Traduzido por Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2014, p. 213-240.

DE MAN, Paul. *La autobiografía como desfiguración*. Trad.: Ángel G. Loureiro In: Anthropos 29, Barcelona, 1991.

PALMERO GONZÁLEZ, Elena. *El cuerpo torturado y mutilado en la obra poética de Nela Rio*, In: *Discours et Contrainte*. Ateliers du SAL, Université Paris IV-Sorbonne, 2006-2007.

PREMAT, Julio. *Héroes sin atributos.* Buenos Aires: Fondo de Cultura, 2009.

RIO, Nela. *Cuerpo amado/Beloved Body*. Trad. Hugh Hazelton. Pról. Gladys Ilarregui. Broken Jaw Press, Fredericton, 2002.

A FINITUDE E AS FINITUDES EM *ATRA BILIS*, DE LAILA RIPOLL

22

Mariana Marise Fernandes Leite
UFES

Atra Bilis, peça da dramaturga espanhola Laila Ripoll, se desenvolve em torno de três irmãs, Nazária a irmã do meio e dona da casa e das riquezas da família, Dária, a irmã mais velha e em constante conflito com Nazária, e Aurorinha, a irmã mais nova, diagnosticada como louca. Com a criada da casa, Ulpiana, as três velam um homem de comum afeto, José Rosário Antunes Valdivieso, marido de Nazaria. A trama passa em uma aldeia no interior da Espanha, em um tempo impreciso, que é caracterizado na didascálias como um tempo "que ficou no esquecimento".

O espaço cênico da peça é uma casa grande, antiga, mal iluminada apenas por velas, sem decoração além de duas janelas e uma Santa Ceia pendurada. Esse espaço por si já revela os primeiros traços da pequena família das três irmãs: a riqueza e o tradicionalismo da fé cristã, tradicionalismo esse que virá a ser retomado várias vezes na peça. Além disso, o ambiente escurecido, descrito na didascálias como semelhante a uma tela de Gutierrez Solano, introduz uma forte característica que, segundo Isabelle Reck (2017), se faz presente em várias obras de Laila Ripoll, a exploração do grotesco.

Segundo Reck (2017, p.58) em *El teatro grotesco de Laila Ripoll, Autora*, a peça, como outras da autora, é exemplo das farsas ou tragicomédias grotescas, que vêm a representar uma das linhas da dramaturgia feminina produzida nos anos noventa como "teatro político alternativo" que usam do grotesco para fazer a crítica social sem apelar para o trágico. Isso se daria, aponta Reck (2017, p.75), porque, ao mesmo tempo que vemos na relação entre as três irmãs que velam seu morto um tom de humor, vemos também o contexto social representado, por exemplo, pela situação próxima à escravidão em que se insere a criada Ulpiana, e pelo trágico da perda de um bebê por Aurorinha, a irmã que foi diagnosticada como louca.

Vemos também certos traços do contexto sócio-histórico da peça na configuração dos relacionamentos e na descrição do espaço cênico. Além da relação de patrão e empregado entre Narázia, a dona da casa, e Ulpiana, vemos a relação entre as irmãs, que transparece tradições espanholas relacionadas à herança, já que existe entre elas um ressentimento, relacionado ao que foi deixado por seus pais e herdado apenas por Nazária, a única das irmãs que havia se casado. Vemos também personificada no morto, que é velado, uma figura estereotipada do latino-americano, já que, como afirma Dária (RIPOLL, 2015, p.59), parte do encantamento das três irmãs por ele se daria por sua relação com uma ilha tropical caribenha.

Para além de seu contexto inicial, como já destaca a colaboradora de tradução da obra, Carmem Moretzshohn (RIPOLL, 2015, p. 12-13), o texto é rico em relações intertextuais com a bíblia, como na fala de Nazária, ao descobrir que Dária não havia matado o filho de Aurorinha:

> Nazária: Não me provoque, Daria, não me provoque. Olha que eu chamo a polícia e mando cavarem a terra e não paro até que levantemos todas as árvores e apareçam os restos.
> Daria: *[de cabeça baixa]*Não respirava. Estava roxo e tinha alguns defeitos físicos. Não se mexia nem respirava

> Nazária: Louvado seja Deus. Prostitutas são ruins, mas não quero uma Herodes embaixo do meu teto. E o pai? (RIPOLL, 2015, p. 79)

Além de apresentar, segundo a colaboradora, referências a personagens mitológicos e históricos. Essas relações intertextuais são o que nos leva ao nosso recorte: as duas perspectivas de morte entrevistas na peça.

A primeira delas é a da morte como destino. Ela está presente na própria relação das irmãs com três personagens da mitologia greco-romana: As Moiras (ou As Parcas).

As Moiras, de acordo com Junito de Souza Brandão (1986, p. 230-231) e P. Commelin (2011, p. 82-84), são as divindades responsáveis pelo quinhão do destino, seriam aquelas que regem a lei da morte à qual nem mesmo os deuses poderiam driblar. Originalmente sendo uma na mitologia grega, a Moira se desdobra em três: Cloto, Láquesis e Átropos e sua função seria administrar os fios do destino, gerenciando as existências. De acordo com Commelin(2011, p.83), as Moiras eram frequentemente representadas como "três mulheres de rosto severo, curvadas pela velhice, com coroas feitas de volumosos flocos de lã entremeada de narciso".

Assim como as Moiras que são curvadas pela velhice e têm rosto severo, as três irmãs são na peça "muito velhas", "(e)m seus olhos, sente-se o véu de muitos anos" e, as três têm "a cara de pergaminho, curtida e cortada pelo tempo" (RIPOLL, 2015, p.19)

Além disso, cada uma das Moiras tem uma função na mitologia, na obra o têm as irmãs. Apontam Commelin e Junito de Souza Brandão que Cloto, a Moira mais nova, seria aquela que fia a vida, que gera, a fiadeira. Na peça, Aurorinha, a irmã mais nova, é também aquela que gera a vida. Assim como Cloto, que fia, Aurorinha foi a única das irmãs que teve filhos, que deu continuidade à sua família.

Láquesis, de acordo com os autores, seria aquela que sorteia quem deve morrer, a que "põe o fio no fuso". Na peça, Daria, a irmã mais velha, é aquela a quem se culpa pelas mortes e fatalidades: o gato, a criança, o acidente da irmã. É também quem se espera que anuncie a morte de outros. Como vemos no controle das mulheres que apareceriam no velório nesta conversa entre Daria e Nazária:

> Nazária: Tem que fazer bem a recontagem, que logo virão cobrar a visita as que menos merecem. Senti falta de Lorenza dos Cucos.
> Dária: Ela morreu no mês passado.
> Nazária: Numa quinta?
> Dária: É claro. A morte é igual para todos.
> Nazária: E por que não me disse nada?
> (...)
> Dária: Eu te disse e, além disso, eu não sou obituário de jornal, da próxima vez, você mesma que busque informação (RIPOLL, 2015, p. 37-38)

Átropos, de acordo com os autores, é a irmã mais velha e mais inflexível, aquela que "corta implacavelmente o fio e mede a duração da vida" (COMMELIN, 2011, p. 83). Na peça, apesar de a irmã mais velha ser Daria, quem assume o papel de matriarca da família é Nazária. É ela que administra a casa, quem controla Ulpiana e quem dispõe dos bens materiais que sustentam as três mulheres. É dela a palavra final para as decisões. Nazária é descrita na peça como "rígida, mal-encarada e severa" assim como é severa a Moira mais velha. Além disso, Nazária é a irmã que julga as outras, transparecendo sua inflexibilidade: para ela, Dária é aquela que deve favores por ser sustentada e por ter provocado um acidente no passado e Aurorinha, depois de descoberta sua gravidez, é a pecadora, a desvirtuada.

Além de cada uma das irmãs apresentar suas similitudes com uma das três Moiras, toda a peça gira em torno de seu ato de velar o corpo do amado que partiu, controlando o processo de envelhecimento do mesmo, sua hora de ser enterrado. As horas e a passagem do tempo são uma preocupação para as irmãs. Nazária carrega consigo um relógio de bolso pelo qual confere a passagem do tempo. Daria e Nazaria vigiam constantemente os acontecimentos pelo tempo, como o retorno de Ulpiana à casa em sua primeira aparição na peça.

Além das horas, o próprio o momento da morte é uma preocupação entre as irmãs, como se controlassem o destino do morto. Cito:

> Nazária: Também esse homem...Tinha que ser. Morrer numa quinta-feira. Até para expirar é ordinário. Fenecer numa quinta quando neste povoado todas as quintas fenece alguém. Podia ter dado seu último suspiro, sei lá, no domingo, na hora da missa, que causa muito efeito. Ou na segunda, quando trazem as verduras. Mas não, o senhor tinha que morrer numa quinta, como todo o mundo, morrer numa quinta, quinta e ele vai e morre....

E

> *Daria se levanta de má vontade, levanta a tampa do caixão, olha para dentro e volta a seu lugar com passinhos curtos e rápidos.*
> Daria: Não se mexeu.
> Nazária: Está demorando para partir. O das Galayas demorou muito menos.
> Daria: A gente sabe, cada morto é de um jeito.
> Nazária: [imita] "Cada morto, cada morto". Como você é ordinária em tudo. Cada finado, cada falecido, cada defunto, cada extinto... "cada morto, cada morto, cada morto..." (RIPOLL, 2015, p. 28)

Vê-se sempre uma angustia das irmãs com a passagem do tempo, como se estivessem à espera de um acontecimento, ou mesmo como se controlassem o destino do morto.

É essa preocupação das irmãs com o tempo da morte que nos leva a outra perspectiva de lidar com a finitude da vida no texto. Enquanto na primeira vemos o destino inevitável da morte representado pela semelhança das personagens com as Moiras, na segunda vemos uma perspectiva de continuidade da vida, uma regeneração do tempo que se configura nos hábitos das três personagens e, também na relação das três irmãs com o espaço, contrastando com a relação da criada Ulpiana.

Para esta perspectiva de regeneração, utilizaremos as ideias de Mircea Eliade, em *O Sagrado e o profano* (1992), que embasam a possibilidade de rompimento com o tempo linear histórico, que resulta no fim das existências.

Na obra, Mircea Eliade aponta duas formas de existir no mundo: a profana e a sagrada. A primeira seria aquela do homem que vive na história, que vive na linearidade do tempo. A segunda seria aquela do homem religioso, aquele indivíduo que vive sua existência vinculada aos mitos (aqui compreendidos enquanto acontecimentos narrados no início dos tempos) mitos esses que viriam a explicar existências, hábitos, acontecimentos no plano do real. Essas duas formas de existir, aponta Eliade (1992, p. 38- 40), estabeleceriam dois tipos diferentes de conexão com o tempo e o espaço da realidade.

No tempo sagrado o homem teria a possibilidade de sair da linearidade histórica por meio da repetição ritualística de acontecimentos narrados no tempo primordial. A cada vez que o homem repetisse esse ato ritual narrado no início dos tempos, o tempo seria para ele reversível, como se se repetisse o princípio das existências. Dessa forma, para o homem religioso haveria duas possibilidades de tempo: a linear da história e

a reversível dos mitos, enquanto que para o homem profano existiria apenas o tempo linear, que se encerraria com o fim de sua existência.

No que tange ao espaço, há a seguinte diferença: para o homem que vive no profano, o espaço é homogêneo, ou seja, não há ponto de diferenciação, algum ponto fixo que seja mais importante que outro, todo espaço é de igual importância a não ser pelas experiências individuais. Já para o homem que vive no sagrado o espaço não é homogêneo, há partes desse espaço que são mais fortes e significativas que outras e por meio das quais o sagrado se manifestaria. Essas partes, às quais Eliade (1992, p. 17) chama de roturas, seriam um ponto fixo, um centro, a partir do qual o homem poderia estar em contato com o sagrado e a partir dele se orientaria já que, para esse homem, nada que ocorreria no mundo poderia ser feito sem a orientação prévia do sagrado. A partir da fundação desse ponto fixo, desse limiar, que o mundo se tornaria habitável, já que, à semelhança do que teria acontecido num tempo primordial das existências, ali se firmaria a sustentação de um espaço que, até então sendo caos, viria a se tornar cosmo. Esse estabelecimento de um centro, aponta Eliade (1992, p. 27) em seu texto, se daria tanto em povoações quanto em habitações que se orientassem pelo sagrado, de forma que também nas habitações haveria um ponto fixo, um centro, que seria a porta, o portal, de acesso do homem ao sagrado.

Em *Atra Billis* vemos as duas perspectivas de tempo bem representadas. Na perspectiva do homem religioso, vemos as três irmãs. Daria, Nazária e Aurorinha estão cercadas a todo momento por seu elo com o sagrado. Exemplos disso são a única decoração da sala da casa, que é uma Santa Ceia na parede e o rosário que Daria utiliza repetidamente para lidar com a tensão.

Além disso, há em seus pequenos hábitos rituais de repetição, como se as três gerassem para si próprias uma sensação de reversibilidade muito próxima à do homem que vive no sagrado: Dária rumina bílis e refaz o Rosário, Nazária rumina suas próprias palavras e frases, a todo momento revertendo, invertendo ou refazendo seus próprios pensamentos e Aurorinha, atrelada a sua loucura, vive a rememorar o momento da perda de seu filho, verbalizando essa rememoração em suas falas confusas.

Há, nas três irmãs, portanto, já em seus próprios hábitos, uma perspectiva que foge à linearidade da história, o que colocaria o próprio leitor/ espectador numa perspectiva de reversibilidade.

A essa perspectiva se soma a reversibilidade que se instaura no culto ao seu morto. O marido de Nazária está ao centro da sala sendo velado. Ao contrário do que se espera, a preocupação das irmãs não é que o processo de decomposição do corpo avance e sim, numa perspectiva de reversibilidade do avanço do tempo linear, que ele rejuvenesça o suficiente até que se torne um menino:

> Daria: Nazária, acho que já. Já vai começar.
> Nazária: Me ajuda aqui, anda. Para onde está indo?
> *Daria escora Nazária e se aproxima do caixão*
> Daria: Acho que para antes de ontem. Olha, desapareceu uma ruga da testa.
> Nazária: Vá rápido. Os apetrechos estão prontos?
> Daria: Pode levar horas
> Nazária: Temos que estar atentas, senão vamos acabar enterrando um menino de primeira comunhão (RIPOLL, 2015, p. 34)

O jogo dialógico das irmãs e todos os seus atos giram em torno dessa reversibilidade, que inclusive, para Daria e Nazária, já não é inédito. Com ajuda de Ulpiana, elas preparam o corpo, entoam em volta dele cantos, contam-lhe lamentos, fazem-lhe reclamações, como num ritual.

A própria orientação do texto é de que tudo aquilo que se passa, ocorre em um "tempo esquecido", não em um tempo histórico, localizado em algum espaço tempo da temporalidade profana. O rejuvenescimento já é algo esperado pelas duas irmãs, como o é por todas as quatro personagens, e a ele parece que acompanham alguns hábitos, costumes, aos quais todas parecem estar habituadas.

As irmãs vivem aquele universo de reversibilidade como em uma espécie de ritual, que virá a ter seu clímax quando Ulpiana, acreditando que Aurorinha havia envenenado suas irmãs, realiza com as três uma espécie de dança, descrita da seguinte forma (RIPOLL, 2015, p. 90):

> *Não se sabe de onde surge uma música infernal com ares de havaneira. Ulpiana pega pela mão as três velhas e as obriga a dançar uma estranha dança da morte. Aurorinha se agarra ao caixão, que se desloca pela sala, juntando-se ao baile. Ulpiana grita.*

Esse 'ritual' culminará unicamente na morte de Ulpiana, aquela de cujo corpo nem sequer se sentirá falta, como afirma Nazária.

Ulpiana, em contraste com as irmãs que estão constantemente permeando a reversibilidade do tempo sagrado, representa a linearidade do tempo histórico, aquela que é a única possibilidade do homem que vive no profano. Isso se dá porque a própria personagem apresenta traços que a ligam ao profano, como sua linguagem, que Carmem Moretzshohn (2015, p. 12-13) afirma ser mesclada com ditos populares de Espanha, sua própria reflexão sobre a condição social que ocupa em relação às irmãs. Por viver nesse tempo linear, histórico, a Ulpiana não cabe a possibilidade do reversível pelo rito e, por isso ela morre.

As irmãs, ao contrário, com a morte da empregada, parecem retornar ao ponto de partida da peça, quando as três contracenam:

> *Daria, depois de um momento de dúvida, carrega Nazária nas costas e se encaminha para o corredor.*
> Aurorinha: Cocô
> Daria: Agora?
> Aurorinha: Sim. Cocô.
> Nazária: Daqui a pouco.
> Aurorinha: Cocô.
> Nazária: Não é hora.
> Aurorinha: Cocô.
> Nazária: *[perdendo-se com Daria pelo corredor]* Quando estivermos mais tranquilas (RIPOLL, 2015, p.95-96).

Essa ideia de reversibilidade do tempo é reforçada continuamente pelas irmãs na forma como lidam com o espaço de sua habitação. A sala, espaço da encenação, se assemelha à noção de ponto fixo de contato com o sagrado. As irmãs entram e saem e parecem proteger aquilo que possibilita o seu contato com a noção do tempo reversível que está ao centro: seu morto. Em torno de quem se cria um tipo de ambiente diferenciado:

> À direita descansa o defunto em um caixão fechado, escuro e com puxadores dourados. Um lenço preto, com cruzes e pombas brancas bordadas, cobre, em parte, o caixão. Candelabros com grandes velas escorrendo cera, que iluminam a cena, colorindo-a como num quadro de Gutiérrez Solana.

No recinto inclusive há alguns comportamentos que parecem ser seguidos por conta do ritual rendido ao morto velado, como na passagem: "Nazária: Está a comer isso sendo o luto tão recente? [tira a bala da boca

e observa] São roxas, a cor do Nazareno. Têm cor de luto, do luto são e o luto aliviarão" (2001, p.31) e:

> Nazária: Está certo ela cantar tendo um corpo presente?
> Daria: Claro, não é muito alegre o que ela canta. (2001, p. 33)

Como se aquele próprio espaço da habitação não fosse homogêneo e sim, como na habitação do indivíduo que vive em contato com o sagrado e que funda seu ponto sagrado, fosse também um espaço com uma rotura.

Essa mesma perspectiva de contato com o sagrado não se faz presente em Ulpiana. Diferente das irmãs que, mesmo em uma "minúscula aldeia" parecem orbitar em torno dos terrenos de sua habitação, a criada se mantém em contato com o mundo externo, não só porque vem de fora, mas porque é a única que parece ir além dos terrenos da habitação.

Vale lembrar também que outro indício da perspectiva do homem religioso que se destaca na casa é o bosque de carvalhos, no texto original, campo de Azinheiras (MORETZSOHN,2001, p.13), onde está enterrado o gato de Aurorinha. Segundo Eliade, a árvore pode ser ela também um ponto fixo, uma porta que conecta o homem ao sagrado, um *axis mundi,* que conectaria céu, terra e inferno. Daí que a própria verdade de Aurorinha, desenterrada do bosque com o gato vem a ser também um indício de outro espaço que estabeleça conexão com o sagrado.

Vemos então em *Atra Billis* duas possibilidades de leitura para a noção de finitude. A primeira, conectada à noção de destino que está vinculada à figura das três irmãs como as Moiras da mitologia grega e a segunda conectada à reversibilidade do tempo linear, que estaria presente não só nas ações das irmãs, mas também na relação que estabelecem com o espaço, em contraste destacadamente com a criada Ulpiana.

Referências

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes,1986.

CHEVALIER, Jean &; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano:* a essência das religiões. Tradução de Roberto Fernandes. Martins Fontes: São Paulo, 1992.

RECK, Isabelle. *El teatro grotesco de Laila Ripoll, autora*. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-grotesco-de-laila-ripoll-autora/ Acesso em: 14 de janeiro de 2018

RIPOLL, Laila. *Atra Billis*. Tradução de Hugo Rodas. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015

POETAS EM REDE, RELAÇÕES EM VERSOS: A POESIA BRASILEIRA E O EXÍLIO REPUBLICANO ESPANHOL DE 1939

23

Mayra Moreyra Carvalho
USP

Uma das maneiras de rastrear as reações de poetas brasileiros ao acontecimento mais traumático da história da Espanha do século XX, a Guerra Civil Espanhola, é consultar jornais e revistas que circulavam no Brasil nos anos contemporâneos ao conflito. É por essa fonte de pesquisa que sabemos, por exemplo, que em 02 de setembro de 1937, ou seja, um ano após o início da guerra, intelectuais, artistas, políticos e profissionais liberais brasileiros assinaram um manifesto que foi publicado no jornal carioca *Dom Casmurro*[1] em que repudiavam a violência a que estava sendo submetida a Espanha pelo fascismo internacional e defendiam a legitimidade do governo republicano e de suas ações pela cultura e pela liberdade. O texto, intitulado "Os intellectuaes brasileiros e a Democracia Hespanhola", apresentava-se como "uma pura demonstração de amor à liberdade e à cultura, tão ameaçadas pelas hordas do fascismo internacional". Entre os signatários do documento, estavam José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Adalgisa Nery e Murilo Mendes.

Os poetas tampouco ficaram indiferentes às consequências do conflito, em especial, ao Exílio Republicano Espanhol de 1939, processo desencadeado desde a massiva diáspora a que foram empurradas meio milhão de pessoas no imediato pós-guerra (DREYFUS-ARMAND, 2009). Um bom exemplo foi o "Ato poético pela libertação da Espanha" realizado em 08 de janeiro de 1946 e amplamente noticiado na imprensa escrita em jornais de grande circulação como o *Diário de notícias*, o *Jornal do Brasil* e *O jornal*, periódico do conglomerado Diários Associados, de Assis Chateaubriand, então um dos meios de maior tiragem da imprensa brasileira. O evento foi organizado e levado a cabo por Manuel Bandeira, Augusto Frederico Schimdt, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Aníbal Machado, Jorge de Lima, João Cabral de Melo Neto, Rossim Camargo Guarnieri e Vinicius de Moraes, que se reuniram para um recital de poesia espanhola e brasileira que objetivava angariar fundos para exilados espanhóis na França.

Além dessas ações, há outros gestos como traduções, cartas, livros remetidos e homenagens que permitem traçar uma cartografia de relações entre poetas brasileiros e espanhóis exilados, ou, para emprestarmos uma expressão de Pura Fernández (2015), uma "re(d)pública transatlántica de las letras".

Para pensar alguns aspectos da configuração dessas redes de relações entre artistas de Brasil e Espanha, escolho o poeta espanhol Rafael Alberti (1902-1999), isso porque, depois do término da Guerra Civil, ele viveu exilado na Argentina e no Uruguai, entre os anos de 1940 e 1963, o que o tornou o poeta espanhol remanescente da chamada "Geração de 27"[2] que mais próximo em termos espaciais esteve do Brasil. Figu-

1 *Dom Casmurro* foi um jornal semanal dedicado, principalmente, à literatura e à cultura, que circulou entre maio de 1937 e dezembro de 1946. Durante o período, teve 452 números, cuja tiragem variava entre dezoito e vinte e cinco mil exemplares (LUCA, 2013).

2 Embora reconhecendo a problemática adoção da alcunha geracional, devido, entre outros matizes, à noção homogênea que

ras como José Bergamín e Juan Ramón Jimenez também passaram pelos países sul-americanos, mas não o fizeram de maneira prolongada como Alberti. Essa presença do poeta nos países vizinhos também repercutiu na imprensa brasileira, principalmente na década de 1940, quando seu nome aparece acompanhado de epítetos como "o maior poeta espanhol de hoje"[3] ou "o grande poeta da Espanha atualmente"[4].

É preciso ler esses cognomes, de um lado, como reconhecimento da poesia que Alberti compõe, além de uma imagem que o poeta, em certa medida, assume sobre si mesmo. Mas não se pode deixar de especular neles uma demanda da crítica e de um público leitor que outorgam ao poeta essa carga simbólica no âmbito sul-americano. Não por acaso seu nome invariavelmente aparece associado aos de Federico García Lorca e Antonio Machado, poetas cujas circunstâncias de morte se relacionam diretamente à Guerra Civil Espanhola. Em outras palavras, Alberti parece ser apresentado como o "herdeiro" tanto da qualidade estética como do compromisso ético daquela poesia espanhola surgida nos anos de 1920, uma imagem que o próprio poeta assume em sua obra e em sua atuação, mas que não deixa de ser uma construção discursiva da crítica e da imprensa.

No que tange a traduções da poesia albertiana, temos notícia da tradução de Cecília Meireles para o conjunto de poemas "Eh, los toros", em 1946, e de Manuel Bandeira de dois poemas de Alberti que compõem o volume *Poemas traduzidos*, de 1945. No suplemento "Letras e Artes", do jornal *A Manhã*, é publicada ainda, em 19 de setembro de 1949, a tradução de Antônio Rangel Bandeira para o poema "Azul" do então recente livro de Alberti, *A la pintura*. Carlos Drummond de Andrade também traduz em 1946, a partir do *Romancero de la Guerra Civil* compilado por Alberti na Argentina, três romances de poetas menos conhecidos escritos durante o conflito. Sobre essa tradução, é o próprio Drummond quem assina uma nota no *Correio da Manhã*, de 22 de janeiro de 1946, em que comenta que Alberti é o responsável pela organização do volume e emenda dizendo que é "um dos mais ilustres poetas contemporâneos do ramo latino".

No campo epistolar, encontramos a correspondência entre Rafael Alberti e o pintor Candido Portinari a partir de julho de 1947. A amizade entre os dois artistas começara quando se conheceram na exposição do pintor brasileiro no Salón Peuser[5], de Buenos Aires. O evento, ocorrido entre os dias 16 de julho e 09 de agosto daquele ano, foi a primeira exposição individual de Portinari na Argentina e contou com 91 obras. Depois deste primeiro encontro, os artistas conviveram entre a capital portenha e a costa do Uruguai, em Punta del Este, onde Portinari presenteou Rafael Alberti com a obra "Mulher e criança", pintada na parede da sala de jantar da casa do poeta[6].

Nas cartas entre Alberti e Portinari, é possível rastrear o contato do poeta espanhol com Graciliano Ramos, Manuel Bandeira e Murilo Mendes. Aos dois primeiros, Rafael Alberti remeteu seu livro *A la pintura*, cuja primeira edição data de 1945, logo ampliada com adição de poemas, inclusive aquele que homenageia Portinari.

---

confere a uma nómina de poetas e suas especificidades, emprego o termo criticamente, apenas para indicar o contexto temporal em que Rafael Alberti se insere. Uma boa reflexão crítica sobre a questão é oferecida pelo poeta Ángel González em "El grupo poético de 1927", texto indicado nas referências.

3 Em *O Jornal*, de 14 de março de 1948, edição 8550.

4 Em *O Jornal*, de 15 de dezembro de 1944, edição 7558.

5 Trata-se de um prestigioso salão de arte fundado na capital argentina em junho de 1944 pelo editor e livreiro Gilberto Knaak Peuser e dirigido por Antonio Chiavetti (BERMEJO, 2011).

6 Como se lê no terceiro volume do catálogo Raisonné de Portinari, em 1982, a obra de 1948 foi transporta da parede para uma tela pelo restaurador uruguaio Manoel Nigro (2004, p. 215). Sobre esta obra, Alberti escreveu o relato em prosa que consta do livro *Poemas de Punta del Este*, "Recuerdo de Portinari en La Gallarda", no qual descreve a pintura: "una madre de pueblo arrodillada –falda casi pantalón a cuadros verdes muertos y marrones– sobre un suelo de losas encendidas, llevando a hombros el suave peso doloroso de un niño, pendiente del pálido azul frío de sus dedos un pez con tornasoles de otro" (ALBERTI, 2006, p. 289).

As cartas a Candido Portinari revelam também outro contato significativo entre Rafael Alberti e a poesia brasileira. Trata-se de Murilo Mendes, amizade sobre a qual me detenho com especial atenção neste texto. Antes, contudo, vale saber que Alberti relacionou-se com outros dois poetas brasileiros, Vinicius de Moraes e João Cabral de Melo Neto. Ambos têm poemas dedicados ao poeta espanhol, em cujos versos haveria também problemas a tratar.

No caso de Vinicius, o motivo taurino que ele explora no seu "Soneto ao sessenterário de Rafael Alberti", de 1962; ou o fato de ter o poeta carioca trabalhado na tradução de um poema fundamental da trajetória de Alberti, "Arión (versos sueltos del mar)", de 1944, em que o poeta trava um longo diálogo em fragmentos com o signo mais importante de sua poesia, o mar. Vinicius traduziu quase a metade dos 111 fragmentos, e seria interessante considerar sua escolha por esta composição em especial.

No que tange a João Cabral de Melo Neto, encontramos as duas composições intituladas "Fábula de Rafael Alberti", a primeira versão de 1947, e a segunda de 1963, nos quais o interesse do poeta se revela mais por uma espécie de reflexão metapoética, em que investiga a poética de Rafael Alberti ao mesmo tempo em que vê a sua própria em perspectiva.

Como cada uma dessas relações tem matizes diferentes, escolho tratar da amizade com Murilo Mendes, pois seus textos dedicados a Alberti me permitem pensar a questão do exílio. Ele e Alberti conviveram efetivamente em Roma, quando ambos ali viviam entre 1963 e 1975, Murilo como professor universitário[7] e Alberti ainda exilado depois de ter deixado a Argentina. No entanto, o interesse mútuo entre os poetas data de muitos anos antes, como se pode inferir, por exemplo, pelo acervo de Murilo Mendes, hoje na biblioteca aos cuidados da Universidade Federal de Juiz de Fora, onde se encontram os exemplares de duas obras de Rafael Alberti, *Entre el clavel y la espada*, de 1941, e *Pleamar*, de 1944, ambas vivamente anotadas pelo poeta mineiro (CARVALHO, 2011, p. 74).

Na correspondência de Portinari[8] a que eu havia me referido anteriormente, encontramos a carta remetida por Alberti ao pintor em 22 de outubro de 1948, em que se lê o seguinte: "Recibí el libro de Murilo Mendes, poeta que me gusta por su gran variedad espontánea, su ternura en medio de su capacidad para reflejar lo catastrófico de nuestra época. Dale un gran abrazo y las gracias por su cariñosa dedicatoria".

Já em carta de Murilo Mendes enviada a Portinari no ano seguinte, em 25 de janeiro de 1949, o poeta mineiro pede ao pintor, intermediário dessa amizade:

> Logo que possa, queira mandar-me a cópia das palavras que Rafael Alberti mandou-lhe sobre meu livro. Se você lhe escrever, indague por favor como poderei obter seu livro "Pintura" (o verdadeiro título?) pois não o encontrei no Rio.

Essas duas ocorrências permitem apontar o interesse que os poetas manifestam pelos versos um do outro, além da preocupação de Murilo Mendes a respeito da apreciação de Alberti sobre seu livro. Possivelmente, o livro em questão seria *Poesia liberdade*, publicado em 1947, em que, de fato, são patentes o que Alberti chama de "grande variedade" e a ternura para tratar da catástrofe, o que a crítica muriliana denominaria,

7 Murilo Mendes havia passado por Roma pela primeira vez por ocasião de sua viagem a diversos países europeus (Bélgica, Holanda e França) entre 1952 e 1956. O poeta vai se estabelecer na capital italiana em 1957 e ali viverá até 1975, ano de sua morte, ocorrida em Lisboa (AMOROSO, 2013, p. 104).

8 As cartas às quais me remeto fazem parte do acervo documental do portal do Projeto Portinari, onde se encontram catalogadas e digitalizadas. As referências encontram-se ao final deste texto.

nas palavras de Davi Arrigucci, o choque estre contrários que Murilo Mendes sempre promove, como quem pastoreia "com uma flauta de dissonâncias o caos e a ordem do universo" (2000, p. 95).

Como comentei, a convivência mais demorada entre Rafael Alberti e Murilo Mendes acontecerá quando ambos coincidam em Roma. Deste período, temos o registro do documentário *A poesia em pânico*, de 1977, dirigido por Alexandre Eulálio, além do relato do próprio Murilo Mendes para sua série de textos em prosa *Retratos relâmpago*, a primeira escrita entre 1965 e 1966, e publicada em 1973, e que, nas palavras de Maria Betânia Amoroso

> oferecem uma reflexão sobre a literatura em geral e, em particular, como uma autorreflexão sobre sua própria poética. É isso o que procura apontar, observando as particularidades de sua composição que são caracterizadas pela aproximação da crítica e do ensaísmo, configurados a partir de uma dimensão que é a da memorialística. (2013, p. 106)

No documentário de Alexandre Eulálio, à altura dos 11 minutos dos cerca de 21, aparecem Rafael Alberti e María Teresa León em uma reunião na casa de Murilo Mendes e Maria da Saudade Cortesão em fevereiro de 1974. O documentarista inclui a leitura que o anfitrião faz de seu poema dedicado a Alberti por ocasião do aniversário de 71 anos do espanhol: "Rafael Alberti sim/ aquele *el matador*/Mata às vezes por ódio sempre por amor/Trajando luzes/ maneja a espada no ar/ Nem sempre veste o touro e veste sempre o mar/ Sendo o mar em espanhol também *la mar* traduzo/Rafael pratica sempre a-mar"[9].

Os versos trazem uma referência ao poema dramático de Alberti *El matador*, composto na Itália entre 1966 e 1972. Murilo Mendes destaca em sua homenagem uma característica da poesia de Alberti que também notará em seu retrato relâmpago:

> Rafael, o mais politizado dentre os poetas da sua geração, empenhou-se a fundo no drama do seu país. Lírico e revolucionário, encontra na paixão política um motivo de vida criadora: fustiga os imperialistas que tentam frear a marcha do mundo, precipitá-lo em guerra, soltar a bomba atómica. [...] E Rafael põe no ódio às coisas negativas a mesma força de paixão andaluza que revela no amor às coisas positivas: "Época es de morder a dentelladas", diz num verso enérgico de alto poder polêmico. (1973, p. 46)

Nesta consideração que reitera nas duas composições, Murilo Mendes chama a atenção para a veemência e a contundência que, de fato, percorrem a poesia albertiana e nota o grau de envolvimento desse sujeito e de sua palavra com as questões que o circundam, já que Murilo dá nome aos afetos: "amor", "ódio" e "paixão".

Nos versos, o poeta mineiro sublinha ainda o vínculo de seu homenageado com o mar, como comentei, o signo mais importante na poesia de Alberti. Mas não o faz como, por vezes, costuma fazer a crítica, ligando o signo diretamente à biografia do poeta. Murilo Mendes destaca a elaboração estética, já que o mar assume a forma de uma veste, denotando a apropriação e a mediação que o trabalho do poeta supõe. Também no retrato relâmpago essa percepção da elaboração estética aparece quando Murilo Mendes descreve o poeta espanhol: "Andaluz do litoral, gaditano que incorporou o mar ao corpo da sua poesia" (1973, p. 45).

Em outro momento do poema, Murilo Mendes explora a célebre distinção da poesia albertiana entre "el mar" y "la mar", que aparece no livro de estreia, *Marinero en tierra*, publicado pela primeira vez em 1925[10].

9 Como noticia Ricardo Souza de Carvalho em *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*, não se tem registro da publicação deste poema (2011, p. 70). Assim, este autor o transcreve seguindo as marcações do modo como Murilo Mendes o lê no documentário. Mantemos essa transcrição, a qual adicionamos a observação possível do manuscrito quando se veem as imagens do filme.

10 Refiro-me aqui a um dos poemas mais conhecidos de Rafael Alberti: "El mar. La mar./ ¡El mar. Sólo la mar!// ¿Por qué me trajiste, padre,/ a la ciudad?// ¿Por qué me desenterraste/ del mar?// En sueños, la marejada/ me tira del corazón;/ se lo quisiera

A opção de Alberti pelo gênero feminino do substantivo[11], que pode ser interpretada como demonstração de sua intimidade com o signo, já que assim é denominado pelos homens do mar; nas mãos de Murilo Mendes se converte no amor que ele identifica na poesia de Rafael Alberti. Da designação feminina, *la mar*, o poeta mineiro desdobra uma original tradução, que atesta, ao mesmo tempo, sua irreverência e sua consciência da materialidade da linguagem, propondo ler *la mar* como o verbo "amar". Dessa forma, constrói uma imagem do homenageado como um poeta de língua afiada e mordaz, disposto à luta com a palavra, esta sim capaz de matar, e movido por suas paixões. A mescla de elementos que Murilo Mendes vê em Rafael Alberti – luz, ímpeto, movimento e graça –, faz lembrar semelhantes termos díspares com que o próprio Alberti descrevera a poesia de Murilo Mendes anos antes: a variedade, a ternura e a catástrofe.

Para terminar, destaco dois momentos em que Murilo Mendes comenta a situação de exilado de Rafael Alberti. Na abertura de retrato relâmpago, começa descrevendo a vizinhança em que habitavam em Roma:

> [...] a própria via Monserrato, [...], abriga hoje dois espanhóis de primeira água, o exilado Rafael Alberti, andaluz, com sua mulher, castelhana. Aguda exegeta de Doña Jimena e Gustavo Adolfo Bécquer, sobrinha de Don Ramón Menéndez Pidal, nossa María Teresa León resume na sua pessoa, na sua ação, nos seus textos, a quintessência intelectual feminina da Espanha. Na verdade a Espanha acha-se exilada destes dois. (1973, p. 45)

Primeiro, é notável a maneira como Murilo Mendes apresenta María Teresa León. Apresentação que em tudo faz jus à figura forte, persistente, erudita e sensível dessa mulher, que, muitas vezes, ficou eclipsada por um modo de contar a história e a história da literatura que privilegia a presença masculina. A escolha de Murilo Mendes por iniciar o texto dedicado a Alberti apresentando, contra as expectativas, María Teresa é digna de nota e índice da sensibilidade e do senso de igualdade e justiça desse poeta.

Murilo Mendes opera ainda outra inversão ao dizer que é a Espanha que se acha exilada de Alberti e María Teresa, corroborando o sentimento compartilhado pelos artistas e intelectuais republicanos desterrados de que o pensamento crítico, a cultura, o humanismo e a arte de vanguarda haviam deixado a Espanha junto com eles. Lembro nesse sentido o teor do diário do Sinaia, o primeiro navio que levou republicanos ao México entre maio e junho de 1939; ou os versos de León Felipe (1884-1968), poeta também exilado no México, que compõem seu *Español del éxodo y del llanto*, de 1939:

> ¿Y cómo vas a recoger el trigo
> y a alimentar el fuego
> si yo me llevo la canción?
> (FELIPE, 2000, p. 25-26)

Mais adiante no texto, Murilo Mendes externará por certo o que eram suas impressões do padecimento do exílio por Rafael Alberti:

---

llevar.// ¿Padre, por qué me trajiste/ acá?" (ALBERTI, 2003, p. 143). Sobre a contraposição entre a designação masculina e a feminina do mar, vale mencionar a leitura que Luis García Montero propõe do poema: "Es un muchacho que sabe decidir (sólo la mar) pero su deseo no resuelve el conflicto, sino que lo agudiza, [...]. Otra pugna secreta se desliza así en la canción, como lucha entre lo femenino amparador (la mar, la madre, el sentimiento) y lo masculino autoritario (el mar, el padre, las órdenes de la razón)" (2006, p. 52).

11 Alguns dicionários de espanhol registram o duplo gênero do vocábulo "mar" desde, pelo menos, o século XVII. No *Diccionario de autoridades da Real Academia*, de 1734, por exemplo, e até edições de 1992 que podemos consultar, o substantivo é descrito como de gênero "ambíguo". No atual *Diccionario panhispánico de dudas* (2005) lê-se: "En el español general actual es masculino [...], pero entre las gentes de mar (marineros, pescadores, etc.) es frecuente su empleo en femenino, que también abunda en poesía".

> Como pode um homem ser espanhol e ficar durante cerca de trinta anos longe da pátria. É terrível. Principalmente tratando-se de um homem de cultura, capaz de alcançar na sua totalidade a dimensão espanhola. Eis o que muitas vezes me pergunto quando encontro Rafael Alberti e folheio seus livros. (1973, p. 46)

Nas palavras de Murilo Mendes não se nota qualquer concessão à situação do exílio, como por vezes pode aparecer em alguns estudos sobre o problema, que buscam ver algo como "o lado bom do exílio". Mesmo considerando os inúmeros matizes desse fenômeno, vivido de forma particular por cada poeta ou artista, no caso de Rafael Alberti, o exílio é uma experiência dolorosa e traumática, traço que Murilo Mendes detecta não só no contato com o poeta, mas também em sua poesia.

* * *

Muito mais poderia ser comentado sobre este retrato relâmpago, que oferece um olhar preciso e agudo sobre a poética albertiana, configurando-se como uma peça de crítica literária de rara qualidade e beleza. Este texto foi apenas uma breve exposição de achados que merecem uma investigação mais demorada, na medida em que a descoberta da dimensão atuante desses poetas e de suas redes de relações pode lançar mais luz sobre suas obras e também sobre a concepção que nutrimos da poesia, e que, por vezes, deixamos confinada à aparente mudez dos livros e à suposta imobilidade da palavra no papel.

Referências

ALBERTI, Rafael. *Poesía I*. Ed. Jaime Siles. Barcelona: Seix Barral, 2003.

_____. *Poesía III*. Ed. Jaime Siles. Barcelona: Seix Barral, 2006.

AMOROSO, Betânia. Retratos-relâmpago: despedida e comemoração. *Revista USP*, São Paulo, n. 97, março/abril/maio 2013, p. 103-111. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/61690/64579>. Acesso em 23 de out. de 2018.

ARRIGUCCI, Davi. *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Duas cidades/Ed. 34, 2000.

BERMEJO, Talía. El salón Peuser: entre la apuesta comercial y el afianzamiento de un mercado para el arte en Buenos Aires. *Asri. Arte y sociedad – Revista de investigación*, Málaga, n. 0, 2011: Disponível em: <http://asri.eumed.net/0/tb.html>. Acesso em 23 de out. de 2018.

CANDIDO Portinari: catálogo raisonné. Projeto Portinari: diretor João Candido Portinari. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 2004.

CARVALHO, Ricardo Souza de. *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*. São Paulo, Ed. 34, 2011.

DICCIONARIO panhispánico de dudas. Versión electrónica de la primera edición impresa, 2005. Disponível em <http://lema.rae.es/dpd/?key=mar>. Acesso em 23 de out. de 2018.

DREYFUS-ARMAND, Geneviève. La presencia española en Francia: la profunda huella dejada por los republicanos. In: *Un siglo de inmigración española en Francia*. Vigo: Grupo de Comunicación Galicia en el Mundo, 2009, p. 29-45. Disponível em <http://www.cronicasdelaemigracion.com/libro/coleccion-cronicas-de-la-emigracion/un-siglo-de-inmigracion-espanola-en-francia/20120529151425000292.html>. Acesso em: 23 de out. de 2018.

FELIPE, León. *Español del éxodo y del llanto*: doctrina, elegías y canciones. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/espanol-del-exodo-y-del-llanto-doctrina-elegias-y-canciones/>. Acesso em: 23 de out. de 2018.

FERNÁNDEZ, Pura (coord.). *No hay nación para este sexo: la Re(d)pública transatlántica de las Letras*: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936). Madrid: Iberoamericana, 2015.

GARCÍA MONTERO, Luis. *Los dueños del vacío*. La conciencia poética, entre la identidad y los vínculos. Barcelona: Tusquets, 2006.

GONZÁLEZ, Ángel. El grupo poético de 1927. In: _____. *La poesía y sus circunstancias*. Barcelona: Seix Barral, 2005, p. 195-227.

LUCA, Tania Regina de. Brício de Abreu e o jornal literário Dom Casmurro. *Varia história*, Belo Horizonte, v. 29, n. 49, p. 277-301, 2013. Disponível em: < http://www.scielo.br/pdf/vh/v29n49/a13v29n49.pdf>. Acesso em: 23 de out. de 2018.

MENDES, Murilo. Rafael Alberti. *Retratos relâmpago*: 1ª série, Roma 1965/66. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973, p. 45-48.

Documentos consultados no portal do Projeto Portinari

Correspondência de Rafael Alberti a Candido Portinari. 22 de outubro de 1948. Portal Projeto Portinari, correspondência 66. Disponível em: < http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/14850/detalhes>. Acesso em: 23 de out. de 2018.

Correspondência de Murilo Mendes a Candido Portinari. 25 de janeiro de 1949. Portal Projeto Portinari, correspondência 3366. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/9189/detalhes>. Acesso em: 23 de out. de 2018.

Jornais consultados

HEMEROTECA digital da Biblioteca Nacional. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 23 de out. de 2018.

DE *OTRA VEZ MARZO* A *OTRA VEZ MARCELO*: A NARRATIVA DE MARCELO QUIROGA SANTA CRUZ NA DRAMATURGIA DE CÉSAR BRIE

24

Michel Silva Guimarães
UFBA

> *"Pero quiero aclarar que aun cuando mi teatro se ha vuelto político, yo espero que tenga valor por cómo lo hacemos más que por el tema que toca"*[1] (César Brie em entrevista a Cecília Hopkins, 2005).

Na frase de Brie, tomada como epígrafe, vemos o dramaturgo esclarecer que mesmo quando o seu teatro se torna político, no sentido ortodoxo do termo, ele espera que o seu valor seja atribuído mais pela forma como o faz do que pelos temas que suscita. Chamamos atenção para a acentuação da palavra *"cómo"*, que, em língua espanhola, é diacrítica para marcar a exclamação ou a interrogação do advérbio, diferenciando-o, assim, de uma elocução/grafia neutra.

É na via interrogativa que nos propomos seguir, investigando o trabalho rapsódico do poeta de descosturar a bibliografia de outro poeta, os textos poéticos e políticos de Marcelo Quiroga Santa Cruz (1931-1980), e, ainda, traços da vida desse mesmo autor, seu texto biográfico, (re) costurando-os, de forma intertextual, dialógica e, por vezes, coral no tecido textual de seu drama *Otra vez Marcelo* (2005)**.** No texto dramático há**,** ainda, intertextualidades com outros textos literários e com distintos gêneros discursivos, como a lírica de Roberto Juarroz e as citações diretas a Proust e a Alexandre Dumas, as quais também serão objeto de nossa investigação nessa subseção.

Uma análise rapsódica, como pensada por Sarrazac, objetiva dar prioridade ao estudo da forma, logrando, sem ambiguidade, dar relevo também ao conteúdo, revelando o trabalho de criação do dramaturgo, sem apegar-se à ideologia por ele proclamada, prestando atenção aos detalhes, pois é neles, "no detalhe da escrita, na escrita do detalhe" ([1981] 2002, p. 37), que reside o gesto rapsódico, que, como o sentido original de *detalhe*, "divisão", implica no despedaçar e juntar o que se dividiu, logo, o dramaturgo rapsodo é aquele que descostura e recostura as formas (*rhaptein* em grego significa «coser»).

Sendo assim, é axial pensar *Otra vez Marcelo* ([2005] 2013) com a presença de outros textos literários, como a poesia de Roberto Juarroz, e a presença de distintos gêneros discursivos, no texto (poemas, discursos políticos, decretos, cartas) e no espetáculo (fotografias, pinturas, rádio), e o seu ponto nevrálgico, a rapsódia realizada em *Otra vez Marcelo* ([2005] 2013) da poética estética e política de Quiroga Santa Cruz na poética de Brie, o mesmo que o dramaturgo faz com a poética de outros poetas em outras peças, como Homero (em *La Iliada* e *La Odisea*) ou Fernando Pessoa (em *El mar en el bolsillo*).

Entretanto, no caso de Quiroga Santa Cruz, essa rapsódia é exacerbadamente política, pois há uma emulação de seus discursos políticos e mesmo citações diretas deles que são dialógica e coralmente integra-

1 "Mas quero esclarecer que mesmo quando meu teatro se torna político, eu espero que tenha valor mais por como o fazemos do que pelos temas em que toca".

dos no tecido textual, pois, além de acrescentarem a voz de Quiroga Santa Cruz a de Brie, trazem à cena as vozes dos adversários políticos de Marcelo.

Na peça, os adversários nominalmente citados, cujos discursos divergiram dos de Quiroga Santa Cruz em relação, sobretudo, à soberania nacional e à nacionalização do petróleo, além da oposição às ditaduras de Barrientos e Bánzer, são René Barrientos Ortuño[2] (cena 8, Julgamento de Barrientos), Hugo Banzer[3] (cena 12, Bánzer e exílio, e cena 17, Julgamento de Bánzer), e Luis García Meza Tejada[4] (cena 20, Julgamento de García Meza).

Bánzer e García Meza foram acusados pelo assassinato e ocultação do cadáver de Quiroga Santa Cruz no golpe de estado dado por Meza, em 1980, ano do assassinato de Marcelo, tendo Bázer sido condenado por ser o mandante do crime, após um processo que durou dez anos. Logo, dada a biografia da personagem, o político, aqui, reiteramos, surge, também, no sentido ortodoxo, por ter sido Quiroga Santa Cruz um homem público, tendo ocupado cargos como ministro e deputado constituinte.

Há, ainda, por parte do dramaturgo e do *Teatro de los Andes*, o assertivo gesto de relativizar esse "político", por mais ortodoxo que ele seja no caso de *Otra vez Marcelo* ([2005] 2013), para fugir do panfletário e ratificar que o político e o estético não se diferenciam em sua dramaturgia. Esse gesto é percebido no seguinte texto do grupo, que abre a publicação individual do texto da peça: "com este trabalho, se encerra a trilogia de obras nas quais, como *Teatro de los Andes*, quisemos enfrentar o 'político'"[5] (BRIE, 2005, p.1). A colocação das aspas em *"político"* demarca essa relativização que chama atenção para o que seria político para o grupo, isto é, "enfrentar o 'político'" sem deixar de lado o apreço pela forma dramatúrgica, tanto no que diz respeito ao texto quanto ao espetáculo. A trilogia a qual o grupo se refere diz respeito às já citadas peças *La Ilíada* ([2000] 2013), *En un sol amarillo* ([2004] 2013), e *Otra vez Marcelo* ([2005] 2013)[6].

Não coincidentemente, essas três obras são potentes no que diz respeito à inovação poética, *La Ilíada* ([2000] 2013a), rapsódia da epopeia homérica, por intertextualizar e condensar, no palco, um dos mais antigos textos da humanidade, tido como um dos modelos da narrativa ocidental, adaptando-o ao contexto boliviano. *En un sol amarillo* ([2004] 2013), realizado a partir de textos reais colhidos com vítimas de um terremoto, ocorrido na Bolívia em 22 de maio de 1998, e com os textos oficiais gerados pelas autoridades, é montado como um documentário encenado, estando as múltiplas vozes presentes no texto/espetáculo e, por fim, *Otra vez Marcelo* ([2005] 2013), que traz as narrativas biográficas e bibliográficas de Quiroga Santa Cruz.

Como já mencionado, em *Otra vez Marcelo* ([2005] 2013) é axial pensar, ainda, os gestos rapsódicos do dramaturgo não apenas em relação à narrativa, da vida e da obra, de Quiroga Santa Cruz, mas também da lírica de Roberto Juarroz, poeta argentino, do qual o dramaturgo utilizou três poemas, adaptando dois ao corpo do texto, mas, cuja importância maior foi ter sido o guia ético de sua fatura.

Já em relação aos textos literários, a rapsódia exercitada por Brie chega ao compromisso de citar, em *Otra vez Marcelo* ([2005] 2013), duas importantes leituras de Quiroga Santa Cruz, os romancistas franceses

---

2 (Tarata, Cochabamba, 30 de maio de 1919 — Arque, 27 de abril de 1969) foi um militar e político boliviano, vice-presidente em 1964 e presidente entre 5 de novembro de 1964 e 26 de maio de 1965 e novamente entre 6 de agosto de 1966 e 27 de abril de 1969.

3 (10 de maio de 1926 — Santa Cruz de la Sierra, 5 de maio de 2002) foi um general e político boliviano, presidente da República por duas vezes (21 de agosto de 1971 a 21 de julho de 1978 e de 6 de agosto de 1997 a 7 de agosto de 2001)

4 (La Paz, 8 de agosto de 1929) é um ex-político e militar boliviano, presidente entre 17 de julho de 1980 a agosto de 1981.

5 Con este trabajo, se cierra la trilogía de obras en las que, como Teatro de los Andes, hemos querido enfrentar lo "político".

6 A versão presente na antologia dramática Teatro I, publicada em 2013, apresenta sensíveis modificações da versão que se pode encontrar isolada, na internet, publicada pelo Teatro de los Andes, as modificações dizem respeito a partes do texto que soavam redundantes, contudo, tais partes eram mais fieis aos textos tomados de Quiroga Santa Cruz.

Marcel Proust (1871 – 1922) e Alexandre Dumas (1802 – 1870), o primeiro citado nominalmente e o segundo através de sua obra *O conde de Monte Cristo* (1844):

> **Marcelo**: Cristina, compra linha de pescar, anzóis, latas de conserva. Estão nos matando de fome. Compra também uma escova e pasta de dentes, uma camisa para me trocar, estou imundo... pastilhas para descontaminar a água , bobinas para mosquito, fósforo... e o dicionário. Zavaleta está preso comigo e não estamos de acordo sobre um par de datas da Revolução Francesa. E *O Conde de Monte Cristo*, o romance, o deixei na página 124 e estou morto de curiosidade para saber como termina...
> **Cristina**: Sim, Marcelo.
> **Marcelo**: As obras completas de Proust, um mapa da Bolívia, uma bússola, um leque. E, se for possível, um desses queijos que comprávamos no mercado. Obrigado, ratinha (BRIE, 2013, 160 – 161)[7].

O que se vê neste excerto, a partir de um *detalhe,* é uma metonímia do que se vê ao longo de todo o texto, em meio à denúncia política da retirada de direitos humanos mais básicos infligida a Quiroga Santa Cruz, cuja personagem, no texto, pede por itens de sobrevivência, como comida e produtos de higiene, há uma preocupação com o fazer estético e artístico dele.

Além de surgir como o escritor dos romances *Los Deshabitados* ([1959] 1995) e *Otra vez Marzo* (1990), publicação póstuma – referenciadas em *Otra Vez Marcelo* ([2005] 2013), respectivamente, na p. 164, "Cristina: No Chile, Marcelo escreveu seu primeiro romance *Los Deshabitados*", e no título da peça (*Otra vez Marzo/ Otra Vez Marcelo*) –, Quiroga Santa Cruz surge também como um leitor de Proust e Dumas.

Nas citações a Proust e a Dumas há um não dito que diz muito sobre a poética de *Otra Vez Marcelo* ([2005] 2013). Proust, romancista do monumental *Em busca do tempo perdido*, publicado entre 1913 e 1927, com sete volumes, os três últimos publicados postumamente, assim como *Otra Vez Marzo* (1990). Proust é considerado pela crítica o precursor da autoficção.

A biografia ficcionalizada por Brie é a de Marcelo Quiroga Santa Cruz, o que, a princípio, retiraria o autobiográfico deste fazer poético. Entretanto, o espetáculo é revelador para demonstrar o quanto de Brie há na confecção de *Otra vez Marcelo* ([2005] 2013). O dramaturgo interpreta Marcelo na montagem, e a esposa de Marcelo, Cristina, é interpretada pela própria esposa de Brie. Em entrevista televisiva ao programa boliviano *El ojo del alma*, Brie fala sobre *Otra vez Marcelo*: "*Otra vez Marcelo* para mim foi maravilhoso fazer. Primeiro porque minha mulher era bailarina [...] E, para mim, no nível pessoal, foi fazer teatro com minha esposa e poder lhe dizer, como Marcelo a Cristina, 'meu amor', e lhe dizer também, como Cesar a minha mulher, 'meu amor'"[8].

Aqui, é possível verificar dois encontros nas biografias de Brie e Quiroga Santa Cruz. O primeiro é o fato das esposas de ambos serem bailarinas, Cristina Trigo Quiroga Santa Cruz também foi bailarina na juventude, e o segundo, o fato de Brie atuar com a própria esposa e empregar momentos de verdade dentro da ficção cênica, como nas declarações de amor à esposa.

Estes não são os únicos detalhes na peça que marcam pontos de encontro entre as biografias de Brie

---

7 **Marcelo:** Cristina, compra hilo de pescar, anzuelos, latas de conserva. Nos están matando de hambre. Compra también un cepillo y pasta para dientes, una polera para cambiarme, estoy hecho mugre... pastillas para potabilizar el agua, espirales para mosquitos, fósforos... y el diccionario. Zavaleta está preso conmigo y no estamos de acuerdo sobre un par de fechas de la Revolución Francesa. Y El conde de Montecristo, la novela, la dejé en la página 124 y me muero por saber como acaba...
Cristina: Sí Marcelo.
Marcelo: Las obras completas de Proust, un mapa de Bolivia, una brújula, un abanico. Y si fuera posible, uno de esos quesos que comprábamos en el mercado. Gracias lauchita

8 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NC3YwfOm1jo>. Acesso em 01/04/2015

e Quiroga Santa Cruz. Em 1973, Marcelo e Cristina viajam à Argentina, pouco antes do golpe militar no Chile, país onde estavam; contudo, dois anos depois, em 75, Marcelo passa a ser perseguido pela Triple A (AAA), Alianza Anticomunista Argentina, responsável pela morte e desaparecimento de aproximadamente 700 pessoas. Esse grupo paramilitar anticomunista foi o mesmo que prendeu e torturou um dos companheiros de teatro de Brie no grupo teatral *Comuna Baires*, levando Brie e o grupo a fugirem para Itália, onde, mais tarde, tornaram-se exilados políticos por conta da eclosão da ditadura em 24 de março de 1976. A perseguição a Marcelo pela AAA é representada na cena 14, *La tripla A*.

Já a citação ao *Conde de Monte Cristo* (1844) para poética de *Otra vez Marcelo* ([2005] 2013) traz uma dupla informação, a primeira, a construção de um texto a quatro ou a várias mãos. Como é sabido, Dumas escrevia com o suporte de um grupo de colaboradores, eles ou pesquisavam temas ou vendiam ideias, que, posteriormente, eram romancizadas pelo escritor. Telles e Lacerda (2016, p. 11) apontam que August Maquet (1813-88) foi o único colaborador de Dumas a chegar perto de uma coautoria, tendo colaborado com ele em cerca de vinte romances, dentre eles, *O conde de Monte Cristo* (1844). Quando a parceria se desfez, em 1858, Maquet processou Dumas por direitos autorais exigindo uma vultosa quantia, mas perdeu o direito de assinar como coautor.

Para além do fato da poética de *Otra vez Marcelo* ([2005] 2013) ser costurada com as narrativas estéticas e políticas de Quiroga Santa Cruz, Brie reconhece, também, a escrita colaborativa de seus companheiros do *Teatro de los Andes*. Nas *Notas a Otra vez Marcelo*, menciona a construção da obra sempre na primeira pessoa do plural: "Nos colocamos a trabalhar, então, tratando de unir a vida pessoal de Marcelo com a história de seu pensamento" (2009, p. 233) e a atriz Lizbeth Callejas chega a ser nominalmente citada em reportagens: "Cesar Brie, que constituiu o texto a partir de improvisos junto à atriz Lizbeth Callejas, escolheu fragmentos da vida deste Marcelo sem idealizá-lo nem escamotear sua vida privada".[9] Marcando assim a escrita colaborativa da obra, como, em geral, são os textos e espetáculos dramáticos, ainda que a assinatura final seja a de Cesar Brie.

A segunda informação diz respeito a características intrínsecas do *Conde de Monte Cristo* (1844). O seu protagonista, Edmond Dantès, é alguém que foi preso injustamente, em meio a uma trama que envolvia política, tal como Quiroga Santa Cruz o foi por seus ideais políticos. Daí reside à verossimilhança interna ao texto da peça: um preso lendo uma obra literária sobre outro preso, outra verossimilhança, também externa, reside no fato da obra de Dumas fazer um retrato, considerado fiel pela crítica, da França nos primórdios da democracia. Telles e Lacerda (2016, p. 12) elencam a *Comédia humana*, de Balzac, *Os mistérios de* Paris, de Eugène Sue, *O Conde de Monte Cristo* e *os Miseráveis*, de Vicor Hugo, nesta ordem, como as obras capazes de fazer um painel compreensivo deste período francês. Este é o período pelo qual a personagem Marcelo está interessada no excerto, pedindo também um dicionário de Francês para discutir as datas da revolução francesa com seu companheiro de prisão Zavaleta.

Como já referido, o excerto aqui analisado é metonímico ao conseguir, sozinho, demonstrar o que ocorre ao longo de toda a obra, uma preocupação estética e literária que apresenta a biografia de Quiroga Santa Cruz, em sua vida pública e privada, e a bibliografia literária e política que ele deixou. O primeiro romance de Quiroga Santa Cruz, *Los Deshabitados* ([1959] 1995), tem sido reconhecido pela crítica como um divisor de águas na literatura boliviana, justamente, por se afastar da tradição literária boliviana de então, ligada às temáticas indígenas e operárias, aparentemente afastado das questões nacionais, o romance foi classificado como existencialista e ligado a autores europeus, como Marcel Proust. A aparente distância da realidade boliviana, apresentada, mas de maneira oblíqua, chegou a incomodar o MNR, Movimento Nacionalista Revolucionário, que acusou o romance de não ter um selo nacional boliviano (DAONA, 2010, p. 11).

9 Disponível em < http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac0605200702.htm>. Acesso em 23 de setembro de 2017.

Já o romance póstumo, *Otra vez marzo* (1990), de cunho escatológico, é lido pela fortuna crítica como fortemente político. Projetada para ser composta por três romances, de forma seriada, o que mais uma vez nos remete à Proust, apenas a primeira delas, *El estiércol* (o esterco), foi finalizada pelo autor. A imundice e os resíduos retratados no romance refletiriam a realidade social boliviana. O nome escolhido para obra, dentre as diversas opções deixadas pelo seu autor, remete ao mês de seu nascimento, 13 de março de 1931.

A diferença entre as formas das duas obras pode ser explicada pela inserção política direta de Quiroga Santa Cruz no cenário boliviano à época em que escreveu a segunda obra, iniciada depois de um intervalo de nove anos após finalizar a escrita da primeira. Publicada em 1959, *Los Deshabitados* terminou de ser escrita em 1957, já *Otra vez marzo* é um projeto iniciado em 1966 e ainda inacabado no ano em que o autor é assassinado em 1980. Rivera Rodas, no prefácio da obra, registra sua representação de marginais e marginalizados, da conversão de seres humanos em coisas, alienados e dissociados (RODAS *apud* QUIROGA SANTA CRUZ, 1990, p. 14).

As formas desses dois romances foram intertextualizadas em *Otra vez Marcelo* ([2005] 2013a) que buscou captar as duas partes da biografia desse autor, a íntima e subjetiva, a partir de seu casamento e relação com a família, e a política e social, a partir de sua vida pública como político. É preciso destacar que esse gesto mostra-se coral por confrontar dois planos distintos, o micro e o macrocosmo da vida de Quiroga Santa Cruz, uma personagem, em si mesma, coral, pois, sabendo-se um homem público, muitas vezes, se viu realizando atos que condenava na vida privada, dada as suas crenças pessoais, o que é levado aos palcos/texto por Brie: "**Cristina**: Caiu Ovando, ascendeu Torresy no dia do golpe de Bánzer, Marcelo combateu em La Paz, com estudantes e trabalhadores, armado com um fuzil./ **Marcelo**: Eu, que sempre me opus que nosso filho comprasse armas de brinquedo..."[10] (BRIE, 2013, p.167).

Essa coralidade segue ao longo de toda a obra, cujos dois planos, vida familiar e vida política, ocorrem, muitas vezes, sem se comunicar, como na cena 9, *Noivado*, na qual as narrativas de Marcelo e Cristina não se comunicam, ele pensa a sociedade boliviana; ela, o noivado.

> **Marcelo**: Os soldados que me protegiam tinham os mesmos uniformes que anos antes havia usado no quartel quando fiz o serviço militar em Corocoro. Meus companheiros de arma haviam me impressionado, camponeses humildes, analfabetos e as mobilizações populares durante a guerra civil.? **Cristina**: Minha mãe se opôs a nosso noivado. Nos víamos pouco, quando voltava do quartel e vinha me visitar./ **Marcelo**: Foi então que aconteceu o massacre mineiro no Século XX./ **Cristina**: Nos escrevíamos, nos liamos, nos pensávamos./ **Marcelo**: Ali, definitivamente, escolhi o campo onde iria estar. Minha origem de classe me levava a um lado. Minhas ideias, meu pensamento e, sobretudo, aquilo que via, me arrastaram ao campo popular. Muitos não me perdoariam. Chegou 52, a revolução de abril. Minha família foi para o Chile, a de Cristina para Buenos Aires. Passaram-se vários meses sem que nos víssemos. Mas a decisão já havia sido tomada. O matrimonio foi celebrado na Argentina, mas esse dia fiquei no Chile. Nos casamos por procuração[11] (BRIE, 2013, p. 161).

10 **Cristina**: Cayó Ovando, subió Torresy el día del golpe de Bánzer, Marcelo combatió en La Paz junto a estudiantes y obreros, armado con un fusil./ **Marcelo**: Yo, que siempre me opuse a que nuestro hijo comprara las pistolas de juguete...

11 **Marcelo**: Los soldados que me custodiaban tenían los mismos uniformes que años antes había usado en el cuartel cuando hice el servicio militar en Corocoro. Me habían impresionado mis compañeros de armas, campesinos humildes, analfabetos y las movilizaciones populares durante la guerra civil./ **Cristina**: A nuestro noviazgo se oponía mi madre. Nos veíamos poco, cuando volvía del cuartel y venía a visitarme./ **Marcelo**: Fue entonces que ocurrió la masacre minera en Siglo XX./ **Cristina**: Nos escribíamos, nos leíamos, nos pensábamos./ **Marcelo**: Allí, definitivamente, elegí el campo donde iba a estar. Mi origen de clase me llevaba a un lado. Mis ideas, mi pensamiento y sobre todo aquello que veía, me arrastraron al campo popular. Muchos no me lo iban a perdonar. Llegó el 52, la revolución de abril. Mi familia se fue a Chile, la de Cristina a Buenos Aires. Pasaron varios meses sin que nos viéramos. Pero la decisión ya la habíamos tomado. El matrimonio fue celebrado en Argentina, pero ese día yo me quedé en Santiago de Chile. Nos casamos por poder.

Aqui, mais uma vez, é a própria biografia da personagem que da vazão à coralidade, Marcelo e Cristina casaram-se por procuração, estando em países distintos, o "sim" do noivo foi dito por seu irmão. Outro ponto de coralidade possível de destacar no excerto e presente, também, em diversos pontos da peça é a presença, no mesmo plano, de distintos tempos, sendo essa uma característica própria do tempo épico, capaz de combinar o presente, o passado e o futuro. A obra presentifica o já falecido Marcelo, que dialoga com a esposa, ainda viva, Cristina; juntos, as personagens narram os fatos passados e, ao fim, a última cena da peça, cena 21, chama-se *A eternidade*, marcando a permanência, na posteridade, da biografia e bibliografia de Quiroga Santa Cruz.

Para o levantamento da biografia e da bibliografia do político e romancista boliviano, Cesar Brie empreendeu uma intensa pesquisa. Sua relação com a família de Quiroga Santa Cruz começou pelo fato de um sobrinho do romancista, José António Quiroga, tornar-se o editor do *Teatro de los Andes* na Bolívia, o autor já havia ouvido falar de Marcelo desde sua chegada, em 1991, e com o seu sobrinho conseguiu seus livros e fotocópias de textos inéditos, compilações de discursos parlamentares, programas de rádio e reuniões familiares (BRIE, 2009, p. 232).

Em uma viagem ao México, Brie foi recebido por Hugo Rodas, biógrafo de Marcelo e organizador de sua obra completa, com quem conseguiu gravações de Marcelo em fitas, nas quais continham discursos parlamentares, programas de rádio, entrevistas e conferências (BRIE, 2009, p. 232). Com a família, fez entrevistas e recolheu álbuns de fotografias pessoais e fotografias oficiais de momentos políticos (BRIE, 2009, p. 234).

Com a seleção desse material monta um texto e um espetáculo híbrido. No texto, há passagens completas e fieis de discursos e documentos oficiais assinados por Quiroga Santa Cruz, enquanto Ministro, como o discurso no parlamento boliviano sobre a soberania da Bolívia (BRIE, 2013, p. 147), o discurso público de Marcelo em 17 de outubro de 1969, conhecido como "dia da dignidade nacional" (BRIE, 2013, p. 165), e o decreto de nacionalização do petróleo (BRIE, 2013, p. 164- 165).

No texto e no espetáculo, dos quais o dramaturgo retirou quase toda a ação ao optar pelo épico, estão costurados outros gêneros narrativos, como discursos de Marcelo que ecoam do rádio e as epístolas trocadas pelo casal, encenadas na cena 13, *As cartas*: "Estão cada um de um lado oposto da cena, sobre as cadeiras, as retiram do varal e cada um entrega a carta do outro" (BRIE, 2013, p. 169).

A estes gestos que dialogizam e intertextualizam as vozes de Quiroga Santa Cruz e Brie, soma-se, ainda, para montagem do espetáculo, o gesto de *coralidade* com a colaboração do pintor boliviano Cesar Torrico, que pintou os atores sobre uma tela, de forma não naturalista. Segundo Brie: "César Torrico, um excelente pintor de Sucre, nos pintou sobre a base de uma tela. O fez a seu modo, não naturalista, **usando traços que sugeriam em vez de completar**. Sobre essa tela reprojetamos e escolhemos as imagens" (BRIE, 2009, p. 234. Grifo nosso).

Além da coralidade presente no gesto de trazer para montagem da cena a colaboração das artes plásticas, cujo tensionamento dos distintos gêneros potencializa as interrogações do público receptor, como advoga Sussekind (2013), há uma coralidade que reside, ainda, no fato de Torrico pintar formas que sugerem, não complementam. Os rostos borrados refratam a totalização das imagens, passando, ao mesmo tempo, diversas mensagens, desde a incompletude e apagamentos da memória, como intencionou Brie, até o estranhamento de ver dispostas no palco, sobrepostas às fotografias, as pinturas.

A junção de tantos gêneros, tantos discursos e tantas formas, transformam *Otra vez Marcelo* ([2005] 2013) neste animal quimérico, nem leão, nem cabra, nem serpente, isto é, um teatro que, de forma intrincada e indissociável, intertextualiza outras obras e gêneros literários, dialogiza discursos e coraliza vozes e manifestações artísticas, provando ser possível para o drama a mesma reinvenção formal, liberdade criativa e polifonia que sempre se admitiu ao romance.

Ainda que não haja uma relação intertextual direta entre *Otra vez marzo* (1990) e *Otra vez Marcelo* ([2005] 2013), além do título, com o tecido textual da primeira sendo cosido no da segunda, a intertextualidade presente nos títulos nos permite afirmar a relação oblíqua entre as duas obras, já que a segunda evoca a primeira como forma, que ilustra o inacabamento na vida e da vida de Marcelo. Há uma coralidade no que deixou de ser comunicado e no que era incomunicável, dada a impossibilidade de diálogo entre a personagem e seus opositores, que, em um último ato fascista, o silenciaram de forma material, que se pensou definitiva. É na metáfora entre os títulos que se vê ressurgir e ressoar a voz de Quiroga Santa Cruz. Sua obra póstuma, *Otra vez marzo* (1990)**,** remete ao seu nascimento – nascido em 13 de março –, enquanto *Otra vez Marcelo* ([2005] 2013), à sua morte, sem ressentimentos ou vitimização, e, sim, em um gesto que faz ecoar no tempo, rumo à eternidade, outra e outra vez, a voz de uma das personalidades mais memoráveis da Bolívia.

A atenção dada pelo dramaturgo à biografia e à bibliografia de Quiroga Santa Cruz levou aos palcos e legou aos leitores um espetáculo e texto híbridos que trouxeram à tona a vida e a obra de um homem que foi, ao mesmo tempo, político, militante, escritor literário, marido e pai, inscrevendo-se de forma indelével, por no mínimo duas vezes, na história de seu país, ao publicar o romance *Los Deshabitados* ([1959] 1995), tido como divisor de águas na literatura boliviana, e, ao ser assassinado, após uma vida de lutas políticas, e ter seu corpo ocultado, um ato tido como marco para implantação do governo ditatorial de García Meza.

Com *Otra vez Marcelo* ([2005] 2013), Brie fala outra vez da Bolívia, país com o qual colaborou para criação de uma dramaturgia internacionalmente reconhecida e ao qual agradece, pois, para ele, foi a Bolívia que mudou sua forma de fazer teatro. Sua forma dramatúrgica, aqui explorada, foi e é plasmada no tempo e no espaço do encravado país andino, remetendo aos dialogismos, intertextualidades e coralidades próprias aos discursos, literaturas e vozes desse país.

Referências

BRIE, C. M. Notas a Otra vez Marcelo. In.:_____. DIÉGUEZ, Ilena (org.). *Des/tejiendo escenas. Desmontajes*: procesos de investigación y creación. México: Universidad Iberoamericana, 2009, p. 231 – 235.

BRIE, C.. *Otra vez Marcelo*. La Paz: Plural, 2005.

BRIE, C. M. Otra vez Marcelo. In.:_____. *Teatro I*. Estudio crítico y edición de Marita Foix. Presentación de Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel, 2013a.

CRUZ, M. Q. S. *Los deshabitados*. La Paz: Plural, [1959] 1995.

CRUZ, M. Q. S. *Otra vez marzo*. Edición preparada y anotada por Luis H. Antejana J. Prólogo de Oscar Rivera Rodas. La Paz: Amigos del Libro, 1990.

DAONA, M. J. *Decir Bolivia*: La narrativa de Marcelo Quiroga Santa Cruz: escritor e intelectual. Universidad Nacional de Tucumán, 2010.

HOPKINS, C.. *Entrevista com César Brie* [2005]. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-890-2005-11-01.html>. Acesso em 21 mar 2017.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*: escritas dramáticas contemporâneas. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.

SUSSEKIND, F.. *Objetos verbais não identificados*. In: O Globo, Prosa e Verso, Disponível em: <http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html.>. Acesso em 29 de set de 2013.

TELLES, A. LACERDA, R. Apresentação. In.: DUMAS, A. *O conde de Monte Cristo*. Tradução, apresentação e notas de André Telles e Rodrigo Lacerda. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

ENTRE MEMÓRIAS E OLHARES: A CONSTRUÇÃO DO NARRADOR EM *CEM ANOS DE SOLIDÃO*

25

Priscila Cristina Cavalcante Oliveira[1]
UnB

Introdução

A obra *Cem anos de solidão,* de Gabriel García Márquez, leva consigo a história da cidade de Macondo e a saga da família Buendía, sendo uma alegoria não só da América Latina, mas do mundo inteiro. A família Buendía e Macondo são uma metaforização da condição humana, em que a solidão se mostra como parte do ser humano. O estado de solidão, de frustação, de circularidade de acontecimentos e de caos vividos pelas personagens assemelham-se à trajetória do povoado. Podemos perceber que cada fragmento de história que gira em torno da família Buendía é um núcleo de memória do narrador que conta sem pausas e à sua maneira. O leitor vê diante de si um somatório de lembranças constituído pelas histórias dos membros da família. A narrativa suscita novas interpretações e reflexões sobre a realidade latino-americana como um todo.

Elementos para uma Epistemologia do Romance

O narrador do livro analisado usa sua própria voz para registrar o que testemunha, como se durante toda a narrativa ele estivesse dentro de um observatório contando os seus registros. Apesar da sua voz ser, predominante, a mais ouvida, a sua presença viva não é a que sentimos. Ele está afastado de nós e se distancia ainda mais com o uso da terceira pessoa, uma vez que essa distância é necessária para o seu desvelamento. Da mesma forma que precisamos aumentar o raio que nos separa desse narrador, ele faz o mesmo quando narra as histórias das personagens, visto que os traços mais simplórios e os mais complexos que caracterizam cada um deles se destacam quando são vistos de uma certa distância. O narrador procura um espaço adequado e um ângulo favorável das personagens, como se a narrativa de cada relato fosse a produção artística de uma fotografia, da procura da melhor lente e do melhor ambiente.

Em consonância com o texto *O narrador*, de Walter Benjamin, existem dois grupos de narradores "que se interpenetram de múltiplas maneiras" (BENJAMIN, 1987, p. 198): um primeiro grupo, que considera "o narrador como alguém que vem de longe" (BENJAMIN, 1987, p. 198); e um segundo grupo, configurado pelo "homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições" (BENJAMIN, 1987, p. 198). O narrador de *Cem anos de solidão* pertence a esse segundo grupo: "Em março os ciganos voltaram. Dessa vez traziam uma luneta e uma lupa do tamanho de um tambor, que exibiram como sendo o último descobrimento dos judeus em Amsterdã" (MÁRQUEZ, 2016, p. 8). Notamos que as personagens desse romance, enquanto se deslocam no tempo e no espaço, passam por problemas existenciais e envelhecem. O narrador parece se manter em seu observatório narrativo inatingido pelo ciclo da vida e pelos vaivéns da rotina. Esse narrador não careceu vir de longe para ter o que contar. A sua viagem, no caso desse romance, não é geográfica, mas narrativa. Ele não precisou deixar a sua terra para ter o que contar, pois conhece e carrega em si a história

1 Mestranda em Letras (UnB). E-mail: priscilacavalcante1@gmail.com

da família Buendía e a solidão que paira não só em toda a nação, mas na própria humanidade.

Todas as personagens da obra em questão padecem da solidão, como se fosse um estado de espítito que perpassa gerações: "Na penumbra da casa, a viúva solitária que tempos atrás tinha sido a confidente de seus amores reprimidos, e cuja obstinação salvou a sua vida, era um espectro do passado" (MÁRQUEZ, 2016, p.173). Esse fragmento faz referência à personagem Rebeca, uma menina orfã que foi levada à casa de José Arcádio Buendía e Úrsula Iguáran ainda muito criança. Aos poucos e com demasiada dificuldade, Rebeca foi se incorporando à vida familiar dos Buendía até se tornar um deles, apesar de apresentar hábitos incomuns, como o de comer terra úmida do quintal e a cal das paredes. Anos depois, essa personagem se casa com o filho mais velho da segunda geração dos Buendía, José Arcádio, mas se torna em pouco tempo viúva. A morte de seu marido a deixa ainda mais imersa na solidão e no silêncio, de tal forma que o rigor de seu luto se transforma em parte constituinte do seu corpo.

Segundo Benjamin, o leitor de um romance é mais solitário que qualquer outro leitor (BENJAMIN, 1987, p. 213). Nessa solidão, o leitor quer toma para si a matéria de sua leitura, a devora e se alimenta dela. O leitor de *Cem anos de solidão* é instigado a ler sem interrupções entre uma história a outra, da mesma forma que o narrador conta, sem pausas. O interesse intenso do leitor de chegar ao fim do romance é motivado pela escolha dos elementos formais feita pelo escritor no processo de criação. A maneira que as micro-histórias da família Buendía são mostradas ao leitor, uma se articulando na outra como se fosse um trançado em fita, é uma escolha estética do escritor. Essa escolha suscita ao leitor sensações, como a não pausa da leitura, uma vez que os episódios narrados são retomados de certa forma nas micro-histórias subsequentes.

A solidão também acompanha o próprio narrador, pois ele está só quando conta os seus relatos; são raras as passagens em que as personagens se apresentam diretamente com suas próprias falas, quase como um sussurro. O narrador é o mediador da fala das personagens, construindo um efeito de dependência em que elas só podem falar através dele, que seleciona as cenas da vida de cada uma delas para contar da maneira que deseja: "Perguntaram a ela se estava de verdade decidida a se casar, e ela respondeu choramingando que tudo que queria é que a deixassem dormir" (MÁRQUEZ, 2016, p.80). Podemos perceber nesse fragmento que a voz da personagem Remédios não é a que ouvimos diretamente: ela fala por meio do narrador, que descreve o episódio à sua maneira.

Neste sentido, o narrador se aproxima da "metáfora de Deus" (BARROSO, 2008). Esse narrador tudo sabe, tudo vê, ele perpassa as vozes das personagens tendo conhecimento de seus pensamentos, sentimentos e personalidades. Ele se refere ao movimento do tempo, é o acesso do leitor aos acontecimentos vividos pela família Buendía em temporalidades diferentes. Ele conduz o leitor aos espaços de circulação das personagens dando ritmo próprio à narrativa. Conforme Kant, na *Crítica da Razão Pura*, o tempo é controlado pelo homem a priori:

> O tempo não é mais do que a forma do sentido interno, isto é, da intuição de nós mesmos e do nosso estado interior. Realmente, o tempo não pode ser uma determinação de fenómenos externos; não pertence a uma figura ou a uma posição, etc., antes determina a relação das representações no nosso estado interno (KANT, 1994, p. 73).

A citação anterior revela que o narrador é o caminhar do tempo, ele o controla e se sobrepõe a uma invenção humana, uma vez que está em uma condição externa, em uma relação criada por ele. Assim, esse narrador é livre para contar, dominar e controlar da forma que quiser a narrativa, apresentando "de maneira desprendida o jogo fascinante entre a realidade e o que parece ser a realidade" (PAULINO, 2013).

O leitor, aos poucos, entra em contato com uma narrativa de tempo circular e fragmentada "É como se o tempo desse voltas redondas e tivéssemos voltado ao princípio" (MÁRQUEZ, 2016, p. 211). O leitor também se movimenta dentro do texto, mas a experiência do tempo é dada pelo narrador, que conta na medida que lembra. O leitor, na verdade, acompanha o tempo criado pelo narrador e vê diante de si uma indefinição do pensamento linear, o embaralhamento temporal se instaura. Cada fragmento de história é um núcleo de memória do narrador que ao contá-los envolve o leitor no seu próprio fluxo de consciência.

Para Walter Benjamin, "escrever um romance significa, na descrição de detalhes de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive" (BENJAMIN, 1987, p. 201). Neste sentido, o narrador descreve o coronel Aureliano Buendía como umas das personagens mais contraditórias do romance. No primeiro momento, ele é movido por uma vontade de luta e instaura uma guerra civil, mas perde todas as revoluções que promove, sobrevive a uma tentativa de suicídio e, depois de muitos anos de confrontos entre liberais e convervadores, Aureliano Buendía percebe que não sabe o porquê de estar lutando; descobre que aquela vontade de luta de antes era, na verdade, orgulho.

Por um ínfimo momento, Aureliano Buendía toma consciência de que a reiteração da guerra não encontra razão de ser, mas tempo depois retorna à reiteração, agora de um objeto. Ele morre na solidão em sua velhice fabricando na sua oficina peixinhos de ouro, restando apenas uma rua com o seu nome em Macondo. Percebemos a construção da imagem de um anti-herói e a metaforização da situação de solidão da América Latina: "Se havia alguém inofensivo naquele tempo, esse alguém era o envelhecido e desencantado coronel Aureliano Buendía, que pouco a pouco ia perdendo o contato com a realidade da nação. Trancado na oficina, sua única relação com o resto do mundo era o comércio de peixinhos de ouro" (MÁRQUEZ, 2016, p. 216).

Dentro dessa perspectiva, podemos perceber que a narrativa circular de acontecimentos centraliza-se tanto na cidade de Macondo como na família Buendía, tendo por referência a ideia de ciclo em que a origem, o crescimento, o declínio e a destruição são vividos por todos, de uma maneira ou de outra. No romance, a história de Macondo e da saga familiar Buendía terminam no caos, sem espera de reversão "as estirpes condenadas a cem anos de solidão não tinham uma segunda chance sobre a terra." (MÁRQUEZ, 2016, p. 446). A personagem Fernanda Del Carpio nota que o vício de fazer para desfazer não é próprio só do Aureliano Buendía, que continuava fabricando dois peixinhos de ouro por dia e ao passo de completar vinte e cinco, fundia todos para começar a fazê-los de novo, mas de outros personagens:

> Vendo como Aureliano Segundo montava fechaduras de porta e desmontava relógios, Fernanda se perguntou se não estaria incorrendo também no vício de fazer para desfazer, como o coronel Aureliano Buendía com os peixinhos de ouro, Amaranta com os botões e a mortalha, José Arcádio Segundo com os pergaminhos e Úrsula com as recordações (MÁRQUEZ, 2016, p.340).

O narrador conduz uma narrativa com um volume desmesurado de informações, que estão, em momentos, reunidas em um só parágrafo ou são contadas ao decorrer de cada micro-história da família Buendía. Essa narrativa densa em que o narrador conta sem pausas credibiliza a história, mas não se concentra somente nesse elemento "até mesmo os objetos perdidos há muito tempo apareciam onde mais tinham sido procurados e se arrastavam em debandada turbulenta atrás dos ferros mágicos de Melquíades" (MÁRQUEZ, 2016, p.7). Nesse trecho, o narrador descreve como era Macondo em sua origem e a chegada dos ciganos com as novas invenções, além disso, faz referência à primeira delas, o imã. O narrador conta que todos da aldeia se

surpreendem com o que aquele objeto, que eles nunca tinham escutado o nome, fazia, e o recebem com espanto. Melquíades, um dos ciganos, em uma demonstração pública, vai de casa em casa arrastando dois lingotes metálicos e o que se vê são as panelas, os pregos, os parafusos, os alicates, caindo de onde estavam e seguindo os passos do cigano pelas ruas. Podemos perceber que a credibilidade está na propriedade do material do ímã de atrair metais, realmente os dois lingotes metálicos atraem as panelas e os demais objetos descritos, mas a personificação de os objetos estarem se arrastando atrás de Melquíades não é crível.

Diante desse narrador que tudo vê e tudo sabe, podemos ter a presença de um leitor-pesquisador, aquele que observa as pistas e os vestígios no interior do texto literário como se fossem pegadas. Com base na perspectiva teórica da Epistemologia do Romance, "o exercício de decomposição é o que nos permite chegar até ao elemento fundador da narrativa, aquele invariável, que lhe atribui sentido e conduz as reflexões nela contidas" (BARROSO; BARROSO, 2015, p. 22). Nessa proposta interpretativa, o leitor-pesquisador procura além do visível, do transparente, mais do que aquilo que está dito: ele se coloca à frente do texto na condição de investigador, aquele que procura o que está na subterraneidade do texto literário, aquele que se adentra na intimidade do texto, sendo sensível e perspicaz para desvelar as metáforas e os movimentos textuais. Essa atividade é denominada de *serio ludere*, compreendida como um jogo sério que busca a gênese do texto literário, permitindo-nos a aproximação do fundamento epistemológico da obra por meio dos desdobramentos da questão kantiana "o que posso saber?".

De acordo com Kundera, o espírito do romance é o espírito da complexidade, uma vez que diz aos leitores que as coisas são mais complicadas do que se pensa, visto que o romance não retrata apenas os fatos ocorridos, mas também é um espaço de possibilidades humanas (KUNDERA, 2016, p.26). Por mais que o pesquisador percorra os caminhos e as camadas do texto literário, a sua trajetória não o esgotará, uma vez que "o processo interpretativo jamais apanhará a totalidade de um texto dessa natureza" (BARROSO; BARROSO, 2015. p.24). Assim sendo, o texto não será finalizado depois da leitura, pelo contrário, abrirá espaço para novas perguntas.

Desta forma, a narrativa de *Cem anos de solidão* não vive apenas no momento da leitura e não precisa se explicar nele de imediato. A narrativa mantém-se no tempo e mesmo depois de anos consegue ainda se desenvolver. Por isso, depois de várias leituras, a narrativa ainda é capaz de dialogar com a sociedade e de suscitar novas interpretações e reflexões acerca da realidade latino-americana como um todo, pois "é uma obra que vai ao encontro de uma busca pela identidade latino-ameticana, que revela nossa história e decifra nossas origens" (REVISTA DO INSTITUTO HUMANITAS UNISINOS, p.6, 2007). A narrativa em questão perpassa gerações da mesma forma que o leitor revisita a árvore genealógica dos Buendía em temporalidades diferentes com sensações e leituras novas a cada encontro.

Neste sentido, as histórias que giram em torno da família Buendía se comportam como fios que o narrador tece na medida que conta. Segundo Benjamin, o fato do narrador contar espontaneamente e sem bloqueios, facilita a memorização das histórias pelo leitor que por sua vez as acrescentará às suas experiências e da sua forma poderá contá-las de novo um dia (BENJAMIN, 1987, p.204). O leitor de *Cem anos de solidão* também tece enquanto ouve e a arte de recontar se fortalece na medida que as histórias se aproximam mais dele "Quando mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo de trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las" (BENJAMIN, 1987, p.205). Assim, quanto mais profundo for o mergulho do leitor na narrativa, mais marcas de tinta as histórias deixarão em sua memória e, por consequência, mais propensão a contar o que foi ouvido.

Em conformidade com Kundera, o narrador apresenta o passado em cenas "A cena, mesmo contada no passado gramatical, é ontologicamente o presente: nós a vemos e ouvimos; ela acontece diante de nós, aqui e agora" (KUNDERA. In: SILVA, Rosimara Aparecida da, 2011). As histórias da família Buendía se tornam passado na voz do narrador, posto que são estruturadas gramaticalmente no tempo passado, mas as cenas acontecem na imaginação do leitor no presente. As cenas são traduzidas por meio da linguagem e se movem diante do leitor:

> Um fio de sangue escorreu por debaixo da porta, atravessou a sala, saiu à rua, continuou seu curso direto pelas calçadas desiguais, desceu escadarias e subiu parapeitos, passou ao largo da Rua dos Turcos, dobrou uma esquina à direita e outra à esquerda, girou em ângulo reto na frente da casa dos Buendía, passou por debaixo da porta fechada, atravessou a sala de visitas grudado no rodapé das paredes para não manchar as tapeçarias, continuou pela outra sala, driblou numa ampla curva a mesa da sala de jantar, avançou pela varanda das begônias e passou sem ser visto por baixo da cadeira da Amaranta, que dava uma aula de aritmética para Aureliano José, e se meteu pela despensa e apareceu na cozinha onde Úrsula se preparava para quebrar trinta e seis ovos para o pão (MÁRQUEZ, p. 146-147).

O fragmento de texto anterior faz referência ao primogênito dos Buendía, José Arcádio, um homem forte que retorna a Macondo depois de anos após ter atravessado o mundo, tendo uma vida marcada por solidão e tragicidade. Em uma das tardes, José Arcádio volta para casa mais cedo que de costume, cumprimenta sua esposa, Rebeca, e segue para o seu quarto sozinho onde escuta-se um ruído de tiro que estronda pela casa. José Arcádio é assassinado e o caso se tranforma um mistério em Macondo. O leitor acompanha os passos de José Arcádio e continua mesmo quando dele resta um fio de sangue que cruza a cidade. No imaginário do leitor, a cena acontece diante de si, ele a vê e a escuta na medida que lê. A não arbitrariedade da escolha das palavras pelo escritor no processo de criação fornece ao texto movimento e novas imagens de significado "O escritor pode fornecer mobilidade aos signos e mesmo sendo eles em número finito, pode extrapolar o significado de uma palavra, realizando-se na capacidade de simbolizar" (SILVA, Rosimara Aparecida da, 2011).

As memórias moram no narrador, que conta para não se esquecer: "A luta do homem contra o poder é a luta da memória contra o esquecimento" (KUNDERA, 1978). O narrador seleciona o que contar e à sua maneira mostra para o leitor cada episódio. Percebemos que o pensamento do narrador está em movimento; ele se desloca e se move no tempo, de tal maneira que o leitor precisa fazer movimentos de idas e voltas no texto literário. O romance é o somatório de lembranças que o narrador permite ao leitor ter acesso. Guardar na memória tudo o que se passou é uma tarefa difícil, no entanto, o livro é uma forma de memória, assim como os pergaminhos escritos por Melquíades sobre a história da família Buendía decifrados pelo último descendente da estirpe.

Considerações Finais

Em *Cem anos de solidão*, o escritor reflete sobre a condição não só latino-americana, mas humana, salientando diversos questionamentos no que diz respeito à própria história da América. Dialogando com a história da cidade de Macondo e com a saga da família Buendía, o autor suscita reflexões para a nação. O estado de solidão que perpassa a vida das personagens e a cidade de Macondo, atravessa a história também da América. Dessa forma, a narrativa de *Cem anos de solidão* não vive apenas no momento da leitura. A narrativa mantém-se no tempo e mesmo depois de anos consegue ainda se desenvolver. Por isso, depois de várias leituras, a narrativa ainda é capaz de dialogar com a sociedade.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I – Magia e Técnica, Arte e Política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. *O narrador*. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 3.ed., 1987.

BARROSO, Wilton. *A voz filosófica do narrador kunderiano*. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo, 2008.

BARROSO, Maria Veralice; BARROSO, Wilton. *Epistemologia do Romance*: uma proposta metodológica possível para análise do romance literário, 2015.

CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Literatura Comparada*: textos fundadores. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 1994.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 1. ed. 2016.

KUNDERA, Milan. *O livro do riso e do esquecimento*. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

KUNDERA, Milan. In: SILVA, Rosimara Aparecida da. *Os signos da memória em Milan Kundera*. 2011.120f. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-graduação em Literatura e Práticas Sociais) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem Anos de Solidão*. Tradução de Eric Nepuceno. Rio de Janeiro: Record, 93.ed. 2016.

PAULINO, Itamar Rodrigues. *A estética e a epistemologia do romance*: uma proposta de leitura constituída de sensibilidade e entendimento. In: XVI Congresso Internacional de Humanidades, Brasília, 2013.

REVISTA DO INSTITUTO HUMANITAS UNISINOS. Cem anos de solidão. *Realidade, fantasia e atualidade*: os 40 anos da obra do Gabriel García Márquez. São Leopoldo: UNISINOS, ed. 221, 2007. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/>. Acesso em: 2 de junho de 2017.

SILVA, Rosimara Aparecida da. *Os signos da memória em Milan Kundera*. 2011.120f. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-graduação em Literatura e Práticas Sociais) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

UM DIÁLOGO COMPARATIVO SOBRE AS MULHERES E O CASAMENTO EM *VESTIDO DE NOIVA*, DE NELSON RODRIGUES, E *BODAS DE SANGRE*, DE FEDERICO GARCÍA LORCA[1]

26

Rociele de Lócio Oliveira
UFES

Esta pesquisa visa estudar de maneira comparada as peças teatrais Vestido de Noiva (1943) de Nelson Rodrigues e Bodas de Sangre (1933) de Federico García Lorca, o tema do casamento, central nas duas obras, bem como o comportamento das personagens, em especial das noivas, em meio aos arranjos cerimoniais e aos seus trágicos finais, situando o momento e o local em que as obras estão inseridas e de que forma essas marcações de espaço e tempo aparecem e interferem nas peças e nas descrições das personagens centrais. Constatamos na recepção do teatro dos dois autores aqui focalizados que o mundo feminino é uma temática bastante explorada por ambos, que pareciam dominar seus segredos. Eles passeiam pelos sentimentos e sensações de suas personagens mulheres com delicadeza e acuidade. Em ambas as obras, encontramos um triangulo amoroso que se forma em meio aos preparativos para o matrimônio dos casais, em que um amor do passado volta para interferir e reacender a paixão vivenciada durante a juventude de um dos noivos.

Considerações iniciais

Em nosso trabalho tratamos de analisar os textos *Vestido de noiva* (1943) de Nelson Rodrigues e *Bodas de sangre* (1933) de Federico García Lorca, tomando, numa perspectiva comparatista, o tema do casamento, central das duas obras, bem como o comportamento das personagens, especialmente das noivas, em meio aos arranjos cerimoniais e aos seus trágicos finais, situando o momento e o local em que as obras estão inseridas e de que forma essas marcações de espaço e tempo aparecem e interferem nas peças e na descrição das personagens centrais.

Em *Literatura comparada na América Latina*: ensaios, Eduardo Coutinho (2003) defende a relevância de se correlacionar a literatura aos fatos históricos ocorridos no momento em que a obra estava sendo escrita, e mesmo sendo um estudo que relaciona a literatura da América latina com a literatura europeia, acreditamos que suas anotações são importantes para qualquer estudo comparativista e, portanto adequadas ao presente trabalho. Coutinho assinala que "(u)ma História Literária Comparada encara as obras literárias como elementos históricos num contexto cultural dinâmico de transmissão e recepção, e, neste contexto, o 'diálogo' constitui talvez o fator central" (2003, p. 88), pois nele emerge, de alguma forma, o que para aquela época era relevante e digno de valor, assim o diálogo é

1 Texto parte da minha dissertação de mestrado apresentada em 2015, NA Universidade federal do Espírito Santo, com o título "Tragédia no palco: o casamento em Bodas de sangre, de García Lorca, e Vestido de noiva, de Nelson Rodrigues".

> [...] em última instância, levado a cabo em todos os planos da construção da história literária, que reside o dado fundamental dessa nova historiografia, a única capaz, ao menos no atual contexto histórico, de dar conta da multiplicidade de visões de um universo como a América Latina (COUTINHO, 2003, p. 88).

E é exatamente um diálogo entre as obras escolhidas aqui para análise, a fim de investigar a possível proximidade entre os dois textos dramáticos, além da relação entre cada dessas obras e o momento em que elas foram escritas, que propomos fazer, destacando os pontos em que se correlacionam e os pontos em que são divergentes. O momento histórico em que as duas peças foram escritas é um ponto convergente, ambas se produziram em momentos que precederam grandes guerras, naturalmente com dimensões diferentes de acordo com a participação de cada um dos países nesses eventos.

Das mulheres do seu tempo machista e preconceituoso, o dramaturgo García Lorca expõe sonhos e mazelas, deixando à mostra os desejos que, segundo os princípios que vigoravam na sociedade espanhola, não podiam habitar na mulher, cuja vida devia estar dedicada inteiramente ao lar. *Bodas de sangre* (1933) apresenta uma mulher decidida a aceitar o casamento que lhe aparece e a tocar uma vida voltada inteiramente à casa, ao marido a aos filhos. Notamos uma recorrência desse padrão de vida ao passear por outros títulos do autor, que também tratam desse tema, como *Los títeres de cachiporra - Tragicomedia de don Cristóbal y la señá María* (1923), *Retablillo de don Cristóbal - Farsa para guiñol* (1931), *Yerma* (1934), *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (1935) e *La casa de Bernarda Alba* (1936).

Já Nelson Rodrigues teve uma vida dedicada ao jornalismo, nasceu em Recife, mas ainda pequeno mudou-se para o Rio de Janeiro onde permaneceu até a sua morte em 1980. Em sua carreira trabalhou no jornal *A manhã*, e posteriormente no *Crítica*, ambos de propriedade de seu pai Mario Rodrigues, e se dedicou ao jornal como repórter policial e escritor de crônicas esportivas e de folhetins durante longos anos. Trabalho que lhe rendeu muitas experiências e foi fonte de inspiração para muitos de seus livros. Já na década de 1940, Nelson Rodrigues começa a trabalhar no jornal *O Globo* e inicia sua carreira de escritor de peças teatrais, que lhe proporcionaram grande sucesso nos teatros brasileiros.

Vestido de noiva foi a segunda peça escrita por Nelson Rodrigues, a primeira foi *A mulher sem pecado* (1941), e, embora apresentasse um tema simples e corriqueiro, a traição masculina, o tratamento radical quanto à montagem, à luz, ao som e à valorização da coreografia, intercalando ações que se passam em tempos diferentes, revolucionou o cenário do teatro nacional da época. A peça é dividida em três planos, o da realidade, o da memória e o da alucinação, divididos assim, também, nos tempos passados e presente, que se misturam e se influenciam, como representação do subconsciente da protagonista, como observa Magaldi, em sua obra *O panorama do teatro brasileiro*:

> [...] A fragmentação das cenas leva não a uma unidade rotineira mas a uma arquitetura superior, em que as linhas audaciosas se fundem numa última harmonia poética. Aproxima-se *Vestido de noiva*, por isso, da técnica expressionista, na qual os diálogos são sincopados, telegráficos, situando os sentimentos e as emoções já no limite da maior tensão (MAGALDI, 1962, p. 220).

Constatamos na recepção do teatro dos dois autores aqui focalizados que o mundo feminino é uma temática bastante explorada por ambos, que pareciam dominar os seus segredos. Eles passeiam pelos sentimentos e sensações de suas personagens mulheres com delicadeza e acuidade. Assim como García Lorca,

Nelson Rodrigues também busca desmascarar a aparente tranquilidade por trás das cortinas da vida privada de cada família, trazendo para o palco e para as leituras individuais mulheres frustradas, que colocam a paixão como força motriz de suas vidas. Assim acontece, por exemplo, com uma das personagens principais de *Vestido de noiva*, Lúcia, que passa por cima do casamento da irmã, Alaíde, em busca de sua própria felicidade, e acaba por desafiar a moral católica da sua família.

Vestido de noiva apresenta dois casamentos: Pedro se casa em primeiras núpcias com Alaíde e, após a morte dessa, se casa com sua cunhada, Lúcia. O enredo está dividido em três planos: o plano da realidade, o plano da alucinação e o plano da memória. No plano da realidade está Alaíde em uma mesa de cirurgia, após um acidente de automóvel. Um acidente que não tem explicação clara; não se sabe se foi um crime armado pela irmã e por Pedro, ou se foi acaso do destino, a distração de Alaíde ao atravessar a rua no momento em que um carro passava em alta velocidade. Os outros dois planos apresentam enredos entrelaçados, onde o passado e o presente de Alaíde se confundem. Nesses dois planos verificamos como a memória da protagonista seleciona os fatos de acordo com a sua vontade, corroborando as palavras de Nélida Piñon (1999), que declara numa reportagem feita pelo Jornal Folha de São Paulo: "a memória, ao contrário do que as pessoas pensam, não recorda. Ela vai interpretar o que se viveu ou o que se pensa ter recordado. O homem recorda simplesmente o que a memória quer", ou seja, Alaíde recorda o que lhe interessa que os leitores saibam para que juntos- Alaíde e leitores- sigam o caminho desejado pela personagem.

A peça brasileira tem como personagens principais duas mulheres, Alaíde e Madame Clessi. Em seus delírios, Alaíde imagina estar junto com Madame Clessi, uma mulher que viveu muitos anos antes onde Alaíde mora com sua família. E as duas conversam sobre e vida e a morte de ambas as personagens. Os planos da peça vão acontecendo de acordo com as lembranças dessas duas mulheres: no primeiro ato as duas se conhecem e elas começam a descobrir quem são, já no segundo ato Clessi ajuda Alaíde a lembrar-se de como foi seu tempo de juventude e seu casamento com Pedro. Juntas, elas também descobrem quem era a mulher que usava um véu no casamento de Alaíde, fato esse que vai ocasionar todo o desenrolar da trama, com a descoberta da traição dos amantes, Lúcia e Pedro, e as ameaças de morte por parte de sua irmã.

Já em *Bodas de sangre*, ocorre um casamento entre os nomeados *Noiva* e *Noivo*. Durante todo o primeiro ato, os personagens principais passam por todas as formalidades para se efetivar a cerimônia, mas no momento decisivo, o casamento sofre uma reviravolta. O leitor é surpreendido com a revelação, no momento da dança, de que a *Novia* nutre uma paixão secreta por Leonardo, seu antigo noivo. Na peça, todos os indícios levam a crer que esse noivado com Leonardo foi desfeito pelo pai da *Novia*, na época, por Leonardo não ter bens materiais suficientes para proporcionar um futuro primoroso para sua filha.

Já casada com o *Novio*, a *Novia* aproveita um momento em que se afasta do seu marido para fugir com Leonardo a cavalo. A descoberta pelo *Noivo*, com a ajuda de personagens como a Mendiga e a Luna, da fuga e do esconderijo dos amantes acarreta um combate entre o *Novio* e Leonardo, e o seu resultado é a morte dos dois homens e a morte metafórica da *Novia*, já no final da peça.

As peças *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, e *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, têm como tema central o casamento. Ambas se ambientam dentro do circulo familiar, às vésperas das bodas, mas em tempos e de formas diferentes. Em *Bodas de sangre* o pedido de casamento e o matrimônio se anunciam em um curto espaço de tempo dentro de um ambiente familiar e rural; já em *Vestido de noiva*, o anúncio da união se faz através de uma espécie de *flashback* em que Alaíde, a protagonista, após um acidente de carro relembra momentos da sua vida, como seu casamento.

Essa mistura de tempos está presente nas duas peças, em que se evidencia a existência de dois tempos, o tempo citado, que ocorre antes do tempo em que a obra está sendo lida e é apresentada ao leitor por meio de lembranças ou *flashbacks*; e o tempo narrado, em que a obra está acontecendo, e o leitor acompanha a movimentação por meio das falas dos personagens. As duas peças jogam com esse recurso e se utilizam deles como estratégia para desvendar muitos dos mistérios presentes no primeiro ato das obras, desvendados, através das narrativas das personagens principais.

Já em *Bodas de sangre*, a *Novia* se relaciona primeiro com Leonardo, com quem desmancha o noivado, e depois se casa com o *Novio*. Em toda a obra a castidade da noiva tem grande importância para todos os envolvidos no casamento e, até em uma das últimas falas da Noiva ela faz questão de mensurar o fato de se manter intacta no tocante ao aspecto físico. Mas, no momento da sua fuga, seu desejo de romper com a ordem aparece e se mostra maior que sua obrigação com o matrimônio. A paixão entre os amantes retorna desde os encontros durante as madrugadas na janela da noiva, e se torna tão forte que ela decide fugir com o apaixonado. Depois da fuga o leitor pode encontrar várias declarações feitas pela Noiva, em que ela mostra que deseja unir-se a Leonardo e permanecer ao seu lado.

Em *Vestido de noiva* o desfecho da peça se dá com a marcha fúnebre sobrepondo-se à marcha nupcial, já em *Bodas de sangre* tem-se a menção à morte e ao medo da morte presente logo nas primeiras linhas do primeiro ato, nas falas da mãe do noivo, e a peça termina também com a morte dos dois envolvidos amorosamente com a *Novia*. Em ambas as peças a morte está muito próxima ao casamento, e muitas vezes as duas ações se relacionam nas obras. Com sobreposição dos temas, nas obras teatrais a construção de uma nova família está diretamente atrelada à perda de um dos envolvidos no relacionamento amoroso. Provavelmente essa perda ocorre como forma de purificação das condutas.

As obras analisadas tratam da concepção de uma família e trabalham com o mundo da aparência e o mundo da realidade, em que está na maioria dos leitores uma visão idealizada do casamento e das famílias, e os nossos escritores abrem as cortinas para o abismo existente entre a família aparentemente feliz e o que realmente acontece embaixo de cada teto. Trabalhando com temas que embaraçam e inclusive perturbam os leitores, como o suicídio, a paixão arrasadora, o assassinato, a virgindade, a traição, a vingança, Rodrigues e García Lorca mostram um mundo próximo do cotidiano, inclusive em suas nuances violentas. Ruy Castro (1992) menciona em seu livro *O anjo pornográfico*, como o público brasileiro, acostumado a peças de comédia, vindas do exterior e traduzidas para o português, se impressionou ao assistir *Vestido de noiva*, que tratava de um tema considerado muito opressivo para a época. Nas palavras de Castro: "Apesar da explicação lida por Nelson Vaz, grande parte da plateia sentia-se ofendida por não estar entendendo. E outra parte sentia-se ofendida pelos temas do adultério e da prostituição ou por frases como 'É tão fácil matar um marido'" (CASTRO, 1992, p. 172).

Também pertencente ao âmbito do secreto, o sexo é outro tema que aflora nos textos examinados. Os dois escritores trazem esses desejos sexuais presentes nas mulheres das peças como força motriz dentro da obra. É o desejo pelo amado e a paixão que as faz sair do caminho tranquilo que a elas estavam predestinadas e ir em direção ao proibido e ao desconhecido.

As condições vivenciadas pelas noivas, em que a expectativa do casamento se transforma em tragédia, é uma situação bastante próxima da realidade. O conflito amoroso perpassa a história de todas as pessoas em algum momento de suas vidas, e interessa aos leitores porque é facilmente encontrado no cotidiano de cada um. É comum, no entanto, a ilusão sobre o casamento, com seus românticos finais felizes, representado como fonte de felicidade, e nela não cabe uma perspectiva trágica das bodas. Quando se apresenta de forma clara,

até violenta, esse outro olhar sobre o matrimônio ocorre uma quebra dessa expectativa padrão.

As peças teatrais analisadas aqui são escritas com uma diferença de dez anos, e ainda assim podemos ver como elas possuem pontos semelhantes. Buscando analisar esses pontos coincidentes, podemos ver não só o fato de as mulheres serem o centro dessas obras, mas como os conflitos e os entornos presentes nas vidas de ambas se assemelham. Aprisionadas em triângulos amorosos, as mulheres buscam a própria felicidade e a liberdade das amarras que a sociedade lhes impõe, dentro da configuração da dona de casa, mãe de família e esposa competente, com seus afazeres domésticos e com os cuidados com os filhos e com o marido.

No final das peças se percebe que as histórias de amor narradas quase que retornam ao seu início, repetindo os temas encontrados desde o começo da peça. Essa imagem nos lembra o símbolo do Oroboro, representado por uma serpente, ou um dragão, que, ao se voltar contra si mesmo, morde a própria cauda num movimento de esfera, em que não se ver seu início nem o seu fim. No Oroboro, o movimento é continuo e simboliza a eternidade o ou perpétuo retorno.

Nas duas peças notamos a presença da morte desde os seus atos iniciais, em *Bodas de sangre*, a *Madre* abre a obra lamentando a morte de um dos seus filhos e do seu marido, mortos em conflitos entre famílias rivais, em *Vestido de noiva* a morte está presente em Madame Clessi. Após todos os eventos passados entre os casais enamorados, a morte retorna e leva um participante do triângulo amoroso, em *Bodas de sangre* a morte chega para o *Novio* e para Leonardo, e em *Vestido de noiva* a morte toma Alaíde, protagonista e narradora da peça.

Podemos ainda diferenciar as duas obras quando relacionamos aqueles que perdem as suas vidas. Em *Vestido de noiva*, Alaíde, ao descobrir os indícios de traição entre seu marido e sua irmã, morre em meio à rua, abrindo assim caminho para a união permanente dos amantes, já em *Bodas de sangre*, os homens morrem por amarem a mesma mulher e decidirem duelar por ela, presos no próprio machismo, eles decidem disputar o amor e a companhia da sua amada numa briga de facas.

Referencias bibliográficas

CASTRO, Ruy. O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COUTINHO, Eduardo. Literatura comparada na América Latina: ensaios. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

GARCÍA LORCA, Federico. Bodas de sangre. 7. ed., Madrid: Alianza Editorial, 2007.

GARCÍA LORCA, Federico. Obras completas. 11.ed., Recopilación y notas de Artudo Del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1966.

MAGALDI, Sábato. Panorama do teatro brasileiro. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

PIÑON, Nélida. Interpretações da Memória. Jornal Folha de São Paulo, 1999. Disponível em: < http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs08089919.htm>. Acesso em dezembro de 2014.

RODRIGUES, Nelson. Vestido de noiva. 3. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

MARÍA MORENO: SOCIEDADE E CONFLITO NA CRÔNICA ARGENTINA

27

Samara Heringer Coelho do Nascimento
UFRJ

A Crônica e o cronista

Claudia Darrigrandi (2013) distinguiria três momentos para a história da crônica na América Latina: as crônicas de Indias, escritas por exploradores que chegaram ao Novo Mundo no fim do século XV. As crônicas modernistas, escritas na transição do século XIX ao século XX, quando a imprensa começava a ser formar, e o jornal se tornava um lugar de distribuição da literatura. E, por fim, o terceiro momento, a crônica contemporânea, conhecida como "jornalismo narrativo". Nessa nova era,

> "Tratar a fonte como personagem de uma história permite aos jornalistas da revista fazer descrições que contextualizem o leitor da maneira que o repórter quer. O estilo literário dá ao jornalista a possibilidade de construir, de maneira sutil, uma imagem das fontes." (MARTINS, 2009: 1)

O jornalista – que se torna um cronista – também se apropria da identidade de sujeito literário e se torna um viajante entre tempos, transitando entre diversos terrenos rurais e urbanos, e entre diversos tempos, do arcaico ao futurista, entre as mais diversas culturas e sociedades. Além disso, a crônica, gênero híbrido por natureza, ganha nova identidade ao misturar-se com gêneros como a entrevista e a investigação.

A entrada da literatura nos jornais permitiu que o sujeito jornalista fosse mais do que seu ofício. Ele se tornou um narrador, restituindo a palavra perdida, proferindo-a subjetivamente, dizendo algo mais que a mera notícia; um questionador, estabelecendo, a partir de "fatos", olhares outros, desacreditado das respostas únicas; um criador, compondo histórias a partir de ferramentas antes exclusivas da literatura, expressando sua opinião através da voz de um narrador em primeira ou terceira pessoa, travando diálogos entre personagens, dedicando-se a largas descrições. Porém algo do jornal ainda corre nas veias da crônica e do cronista. É um gênero destinado a ser fronteira e como quase toda fronteira, às vezes, um lugar de conflito. Ao mesmo tempo que concede uma liberdade narrativa, concebe uma "literatura sob pressão", nas palavras de Juan Villoro (BONET, 2012)

Na Argentina, a crônica, nas palavras de Tomás Eloy Martínez, ganha o título de "principal gênero da literatura argentina", contando com memoráveis cronistas começando por Domingo Faustino Sarmiento, quem inaugura o gênero no país através de seus escritos sobre as guerras civis rio-platenses, e depois com outros como Lucio Mansilla, Roberto Payró, Roberto Arlt, Rodolfo Walsh. Hoje, a crônica continua sendo praticada com força por escritores como Cristian Alarcón, Leila Guerreiro ou María Moreno. Se olharmos para a trajetória no país, a importância que ganha o gênero é explicável. Apesar de já existir a sua produção antes da ditadura, foi o fim dos tempos da livre escrita no jornalismo que acabou por incentivar o cultivo do que María Moreno chama de "zonas de manifestación literária". A crônica se tornou um esconderijo para o periodismo e seu escudo contra a censura, possibilitando a escrita do indizível por trás de uma escrita barroca. A ditadura se tornou, portanto, um laboratório de escrita, forjando não só uma nova versão do gênero, mas uma geração de

escritores que passou a exercer o jornalismo com plena consciência das ferramentas que lhes oferecia a ficção literária. Desde então, a crônica tomou novos rumos.

María Moreno

María Moreno, autora que dá título a esta apresentação, nasceu em Buenos Aires. É jornalista, escritora e crítica cultural. Começou como redatora em *La Opinión* e colaborou em outros jornais e revistas como *Diario del Sur, Babel, Fin de Siglo* e *Tiempo Argentino*, onde foi Secretária de Redação.

No primeiro raiar da democracia, durante o mandato de Alfonsín, Moreno começa a atuar pelo feminismo com o que saber fazer: jornalismo. Inaugura, então, o jornal *Alfonsina*, subtitulado como "primer periódico para mujeres". A alcunha de "primeiro", claro, é por ser o que inaugura o novo período democrático argentino, no entanto, não devemos esquecer os grandes pioneiros, *La Aljaba* e *Álbum de Senhoritas* das compatriotas Petrona de la Sierra e Juana Manso, que iniciaram o jornalismo feminino ainda no século XIX. Na década de 80, portanto, Moreno, juntamente com outras jornalistas e escritoras, vocaciona o novo jornal à difusão da arte e da literatura, à reivindicação pelo direito das mulheres e luta contra o machismo, assim como a reclamar respostas sobre as mortes e os desaparecidos durante a ditadura militar.

Não é, entretanto, tão só sua atuação jornalística que a coloca, hoje, como uma das maiores escritoras de Argentina. Verificando suas obras, María Moreno se destaca pela irreverente enunciação em seus escritos. Joga com as palavras e manipula os textos com absoluta liberdade: se distancia das categorizações desnorteando o leitor ortodoxo. Cruzam seus textos, sobretudo, a crítica social, a política, o feminismo. Temas que ela faz circular em novelas, ensaios, entrevistas, crônicas; sempre corrompendo as convenções do gênero, do sexual ao discursivo.

Não muito adepta às regras que tentam definir como e onde escrever este gênero, a crônica com Moreno ganha múltiplas facetas. A partir dos anos da ditadura, começa a colocar à prova seus limites e seus horizontes, expandindo as formas de sua concepção em relação ao espaço ao tempo. Algumas de suas obras foram lugar desse seu laboratório de experiências e veremos adiante.

Crônica atemporal

A crônica já foi insistentemente objeto de estudo e análise ao longo da sua existência. A cada fase sua, teóricos vão tratando de criar uma nova descrição de como funciona o gênero. Por exemplo, no Brasil, Massaud Moisés (1983) concebia a crônica ainda como um gênero tão pertencente e enraizado ao jornal que não o imaginava fora dessa plataforma onde o *cronos* é o senhor, e compondo as páginas de um livro para ser lida e relida. Ele declara que a "existência da crônica é tão fugaz como as notícias de jornal e, diante da ideia de colecioná-las em um livro, afirma que este nada mais é do que uma camada de formol, preservador da completa decomposição e uma "falsa vitória sobre o poder implacável das horas", uma vez que os livros de crônica, segundo seu ponto de vista, nunca ganharão reedições e proliferarão tantas impressões como um livro literário."[1]

María Moreno, porém, põe à prova essa teoria em sua crônica, levando o gênero a outro patamar. Pelo menos três de suas obras são compostas por crônicas que escreveu em jornais no seu início de carreira e que, ao contrário do que Massaud Moisés afirma, colocou a autora em um lugar de destaque na literatura argentina.

"Hace veinte años!" (LINK, 2001), exclamaria o jornalista argentino Daniel Link em uma resenha dedicada a *A tontas y a locas*, obra de Moreno publicada em 2001, vinte anos depois da concepção de seu

conteúdo, um conjunto de crônicas que escreveu em diferentes jornais na década de 80. Essa seria uma das primeiras expressões de sua rebeldia através do gênero.

Em *Teoría de la Noche*, obra publicada em 2011, repete o feito reunindo e normalizando uma produção estendida no tempo, composta de trinta crônicas e ensaios que escreveu entre 1980 e 2011. Através da obra podemos ler diferentes versões de María Moreno e verificar as nuances e mudanças em sua escrita e percepções de temas diversos como a sua experiência com o álcool, a natureza feminina, as sexualidades alternativas, o crime e a morte como unificadores das classes sociais.

O mesmo processo aconteceria em *La Comuna de Buenos Aires* publicado em 2011. A autora conta em uma entrevista que estava um dia em seu apartamento, sufocada pelo Alzheimer da mãe e, sem nenhum planejamento, decidiu sair de casa para ouvir outras vozes que não a da doença. Era o ano de 2001, período em que aconteceu a pior crise econômica argentina jamais vivida. As ruas repletas de manifestantes – a própria capa da obra traz o manifestante como figura emblemática – e Moreno, descendo rua abaixo com seu gravador na mão, entrevistando diferentes pessoas e também amigos próximos.

Em 2011, dez anos depois, a obra seria publicada como uma coletânea de crônicas e entrevistas. Seu lançamento causou desconforto, alega Moreno, porque aqueles que haviam sido entrevistados, já temporalmente distantes do calor da emoção do momento, repensaram algumas de suas falas. Interessante pensar este dado para analisar o impacto que tais textos causaram dez anos depois e que, certamente, não seria o mesmo impacto que causaria se publicado no mesmo ano da produção ou no ano seguinte.

Esse processo de revisitação de seus textos propõe o direito do autor ao arquivo, à exumação do próprio material, ao saqueio e à releitura, rompendo com a temporalidade jornalística, resgatando o anacronismo literário. O que foi dito, pode ser redito ou reeditado. Como ela mesma assume em uma entrevista, seus escritos são sua propriedade e, se quiser, a usa de novo, em qualquer tempo. (Moreno 2011b: s/n *apud* SABO, 2015)

Banco a la Sombra **e a autoficção**

Além de romper a barreira do tempo e do espaço, Moreno leva o conflito do real jornalístico e o ficcional literário a outro patamar em suas crônicas. *Banco a la sombra* (2007), um livro encomendado por uma editora para uma coleção se torna outro terreno fértil paras as manobras da escritora, que desvia, uma vez mais, dos habituais códigos da crônica, sabotando a prática heterodoxa do gênero e desorientando uma vez mais o leitor diante de um pacto entre o real e ficção.

À primeira vista, o leitor da obra poderá pensar que se trata de narrativas de experiências reais de viagem de María Moreno. Tal pensamento pode ser guiado pela presença de substância biográfica de alguns elementos paratextuais como fotos do arquivo pessoal de María Moreno ao final de cada crônica com a imagem de cada lugar mencionado, ou ainda nos próprios textos menções a lugares que a autora sempre costuma ir como o Alex Bar, em sua cidade Buenos aires, e também dados biográficos seus distribuídos em cada texto. A capa também influencia o leitor, ao trazer uma foto de María Moreno, ainda jovem, com seu filho pequeno.

Ao chegarmos, no entanto, na leitura da sétima crônica, o título “Venecia sin mí [Plaza San Marco]” põe imediatamente em xeque a veracidade de tudo o que foi lido até então. Moreno não esteve, afinal, em Veneza? Tal questionamento leva o leitor a duvidar também de todas as outras experiências narradas e da suposta mobilidade do sujeito viajante (BIANCOTTO, 2010). A pergunta sobre a presença de Moreno em Veneza é respondida por um amigo íntimo seu, também jornalista, Daniel Link: ela nunca esteve naquela cidade. É necessário, então, voltar ao princípio e reler a obra de outra maneira, duvidando de tudo e enxergando o que

ela narra desde outro ponto de vista.

Tal artifício, a própria Moreno chamará de "persuasão autobiográfica", consistindo na escrita que leva o leitor a acreditar em tudo o que lê como biográfico, até que se lança um dado inverossímil e o joga decididamente dentro da ficção.

Conclusão

O argentino Martín Caparrós, escritor e amigo de María Moreno, classifica a crônica como um espaço singularmente democrático no jornal. Neste só são dignos de aparecerem as pessoas de poder ou famosas, ou ainda aqueles envolvidos em crimes e acidentes em que haja sangue e morte. Não há lugar para o sujeito invisível e comum. Para a crônica o comum também é narrativa, ela fala de tudo e todos.

Parece que María Moreno entende bem o pródigo terreno do gênero cronístico, reinventando esse espaço que, somado ao seu olhar atento ao periférico, invisível e socialmente desinteressante, transforma qualquer coisa em literatura. Mas o leitor deve estar preparado para lê-la, pois, o tema de sua escrita, não importa qual seja, sempre é atravessado por um conflito, seja de caráter textual ou ideológico, da tensão ficção e realidade às mil tensões político-ideológicas que ela não deixa passar em branco. Ela, definitivamente, não poupa quem a lê, não o trata como amador. Ao contrário, convida-o a entrar em uma zona de conflito, mostrando que é nela que se produz jornalismo e literatura.

Referências bibliográficas

BIANCOTTO, Natalia. *Mirar (se) en la plaza. Sobre "Banco a la sombra", de María Moreno*. In: II COLOQUIO "ESCRITURAS DEL YO", Rosario, Argentina, 2010. Actas... Rosario: CELA, 2010, p. 1-11.

DARRIGRANDI, Claudia. *Crónica latinoamericana: algunos apuntes sobre su estudio*. In: Cuadernos de Literatura, vol. XVII, n.º34, 2013, pp. 122-143.

MARTINS, Lilian. *Jornalismo narrativo: possibilidade para a sobrevivência do jornalismo impresso diario*. In: XXXII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2009, Curitiba. Anais...Curitiba: Intercom, 2009, p. 1-14.

MOISÉS, M. *A crônica*. In: Criação literária: prosa II. São Paulo: Cultrix, 1983.

MORENO, María. *A tontas y a locas*. 2ªed. Bahía Blanca: 17grises editora, 2017.

_____.*Banco a la Sombra*. 1ª ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2007.

_____. *La comuna de Buenos Aires: relatos al pie del 2001*. 1ªed. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.

_____. *Teoría de la Noche*. 1ª ed. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2011.

SABO, María José. *"Porque no habrá obra". El archivo en la escritura de María Moreno.* La Plata: Orbis Tertius, vol. XX, nº 22, 2015, p. 68-79.

Outras fontes

BONET, Rubén. *Literatura bajo presión.* Artigo de jornal online. Revista Replicante, 2012. Disponível em: <https://revistareplicante.com/literatura-bajo-presion/ >. Acesso em: 25/09/2018.

LINK, Daniel. *Onda Góngora*. Artigo de jornal online. Página 12, 2001. Disponível em: <www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-12/01-12-09/nota1.htm>. Acesso em: 25/09/2018.

NASCIMENTO, S.H.C. *Sociedade e conflito na crônica de María Moreno*. Monografia (Graduação) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11422/3967>. Acesso em: 25/09/2018.

PERSONALIDADES E EXPERIÊNCIAS FICCIONALIZADAS EM *LOS TESTIGOS* DE JAIME BEGAZO

28

Tatiana da Silva Capaverde
UFRR

A novela *Los Testigos*, narra o encontro entre um professor de literatura especializado na obra do escritor argentino Jorge Luis Borges e o próprio Borges. O professor em questão trabalha nos Estados Unidos e já havia escrito os prólogos das obras completas do escritor. Marca uma entrevista com Borges em Genebra e, em uma narração em primeira pessoa, relata os dois encontros em que, entre outros temas, tratam da existência real dos personagens Emma Zunz e Milton Sills, pertencentes ao conto *Emma Zunz*. Tendo como ação desencadeadora a pergunta feita pelo professor a Borges sobre quem era Milton Sills (personagem secundário da narrativa que é citado apenas em uma passagem em que Emma pega a carta que notifica a morte de seu pai guardada em uma gaveta debaixo de seu retrato), o encontro resulta em diferentes leituras do conto. Na apresentação dessas novas versões, o narrador em primeira pessoa ora assume o ponto de vista do professor, ora o de Borges e, dessa forma, sem distanciamento narrativo, emaranha as versões em uma trama enigmática que só será desvendada pela visão de um terceiro personagem.

Assim, da biblioteca de Borges, três novas versões do conto são propostas na novela: a de Borges, a do professor narrador e a do amigo Gene Bell-Villada. Borges acrescenta ao conto uma história amorosa à vida de Emma. O professor, frente ao relato de Borges e às rememorações do conto original lido há algum tempo, recria o texto e completa as lacunas deixadas na narração, fazendo uma nova interpretação do conto, resultando em um texto que não é nem o publicado primeiramente, nem o relato pessoal de Borges. A terceira versão informa Gene Bell-Villada, professor e amigo do narrador, que recebe a incumbência de descobrir mais informações sobre Milton Sills. É a partir de sua participação no final da novela que o leitor passa a ter condições de compreender o emaranhado de versões e os jogos irônicos do texto.

A ficcionalização de Begazo se dá através do narrador em primeira pessoa, alter ego do escritor de forma não explícita, mas claramente perceptível. Há semelhanças claras entre o autor e o narrador, porém o autor decidiu não se auto nominar. Essa voz narrativa contextualiza os acontecimentos no tempo passado, mas no momento em que narra os encontros com Borges o faz no tempo presente, intercalando pensamentos e devaneios ao diálogo. As relações biográficas, portanto, se estabelecem entre Begazo e o narrador da novela, pois ambos são professores universitários e especializados em Borges. Begazo, em entrevista, afirma que em sua obra se vê a influência de Borges "porque ensino Borges e sou apaixonado por Borges".[1] (BEGAZO, 2014) O narrador da novela assume desde o início da narrativa uma posição de fã e grande admirador do escritor. Relata sua expectativa pela chegada do encontro e quanto a entrevista lhe atribuirá mérito e status junto ao meio acadêmico. As referências a Borges são apresentadas de forma laudatória, através das expressões "maestro", "gênio", "ídolo". O narrador afirma que, além de ter escrito o prólogo das obras completas de Borges, dedica-se a ensinar os alunos "como ler Borges, tentando mostrar a chave que lhes abriria algum dia as portas

1 "porque enseño Borges y soy como un enamorado de Borges".

dos contos desta relíquia da literatura".[2] (BEGAZO, 2005, p. 16)

Frente às aproximações e afastamentos entre escritor e autor, uma nova relação entre a vida e a obra se estabelece através da ficcionalização do autor, o qual passa a ser descrito pelas narrativas biográficas e confessionais sob a perspectiva da autoficção. Frente à inacessibilidade do real, o termo autoficção criado por Serge Doubrowsky ressalta a ficcionalização do autor e a impossibilidade da narração como veículo da verdade. Segundo Doubrousky, o termo se aplica aos romances em que os nomes do autor, narrador e personagem coincidem sob o pacto da incerteza. Diferentemente da autobiografia, em que o autor se coloca e estabelece um pacto com o leitor, na autoficção ele se ficcionaliza e desestabiliza os parâmetros de leitura. "A autoficção seria um romance autobiográfico pós-moderno, com formatos inovadores: são narrativas descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem "eu" sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativa ele corresponde." (FIGUEIREDO, 2013, p. 61) Já Vincent Colonna entende autoficção de forma mais abrangente, não fechando a questão na definição nominal entre nomes de autor-narrador-personagem e na delimitação do fenômeno à contemporaneidade. Independente do conceito defendido por cada teórico, é importante destacar que

> A força da autoficção é que ela não tem mais compromisso algum nem com a autobiografia estrito senso (que ela não promete), nem com a ficção igualmente estrito senso (com que rompe). Ao fazer coincidir, na maior parte das vezes, os nomes e as biografias do autor, do narrador e do protagonista, o valor operatório da autoficção cria um impasse entre o sentido literal (a referência real da narrativa) e o sentido literário (a referência imaginária). O literal e o literário se contaminam simultaneamente, impedindo uma decisão simples por um dos pólos, com a ultrapassagem da fronteira. (NASCIMENTO, 2010, p. 195-6)

A autoficção deixa transparecer a força da figura do autor e de seu nome nas narrativas. Sua ficcionalização, seja ela na perspectiva do imaginário como entende Colonna ou na perspectiva da narratividade e da literariedade de Doubrovsky (FIGUEIREDO, 2013, p. 65), corrobora para a noção de literatura como artifício e simulacro, e de sujeito como ser de linguagem, narrado e criado na narração. De acordo com Diana Klinger (2008), a autoficção se inscreve no coração do paradoxo do final de século XX: "entre um desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma verdade na escrita. Assim, a autoficção se aproxima do conceito de performance que, como espero mostrar, também implica uma desnaturalização do sujeito." (KLINGER, 2008, p. 19) Porém, ela discorda do entendimento pós-estruturalista quando define o sujeito autoral, pois para ela "Não se trata de afirmar que o sujeito é uma ficção ou um efeito de linguagem, como sugere Barthes, mas que a ficção abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico." (KLINGER, 2008, p. 22) Para a autora, o que interessa na autoficção é a criação de um mito do escritor que opere tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele na "vida mesma". (KLINGER, 2008, p. 24) A partir dessa ambiguidade o jogo interpretativo é proposto por Begazo tendo como base duas narrativas intercaladas que possuem cunho memorial e testemunhal, portanto, com forte apelo referencial, mesmo sabidamente ficcional.

O encontro entre Begazo e Borges é construído sob a forma de entrevista, o que na prática representa a presença de longas passagens com transcrição direta de fala, dando voz autônoma e sem intermediação ao personagem Borges. Essa construção narrativa torna as imbricações entre autor e narrador mais explícitas, permitindo que as vozes se apresentem de forma direta no exercício da função autoral, assim como uma maior identificação entre Borges e o personagem que o representa, trazendo maior realismo ao relato.

Desta forma, a presença de Borges como personagem na obra se dá no espaço enunciativo do diálogo

2 "como leer a Borges, intentando mostrarles la cifra que les abriría algún día las puertas a los cuentos de esta reliquia de la literatura"

que teatraliza sua presença autoral, em que relata uma suposta experiência vivida que o coloca na posição de testemunha dos acontecimentos relatados em *Emma Zunz.* O caráter testemunhal é sublinhado pelo personagem Borges que em diferentes passagens afirma: "As circunstancias tornaram possível que eu fosse a testemunha involuntária daquele acontecimento, sabe?"[3] (BEGAZO, 2005, p. 69-70) ou "Éramos testemunhas...de que?..."[4] (BEGAZO, 2005, p. 74)

Borges é amplamente conhecido pela crítica por se ficcionaliza, figurando como personagem em sua obra. Possui como projeto a criação de sua própria imagem e pratica a autoficcionalização, transformando seu nome em personagem e um dos temas principais de sua literatura, que, em conjunto com outras imagens e construções textuais que lhes são próprias, compõe seu nome de autor que reverbera na contemporaneidade. O fator Borges, isto é, a propriedade, a pegada digital, essa molécula que torna Borges Borges, que Alan Pauls trata em seu livro *El Factor Borges,* é composto por vários elementos. Em nove capítulos, cada um dedicado a uma de suas moléculas, Pauls aponta como procedimentos identificatórios: o classicismo, os livros de armas, a política do pudor, a voz argentina, as letras periféricas, a biblioteca, a escrita de segunda mão, a metafísica e a erudição. Em uma perspectiva intertextual, seus textos se impõem e reverberam a partir de seu nome de autor, e a ele são associadas às metáforas de biblioteca, labirinto, cegueira e a temática da leitura do mundo sob a perspectiva do paradoxo, da citação, da leitura e da reescrita. Desta forma, seu nome passa à categoria de adjetivo, caracterização construída que reúne estratégias narrativas e mitografias por ele difundidas. Partindo de alguns biografemas que estão sempre presentes em entrevistas e relatos, segundo Lefere (2005), Borges constrói sua automitografia (ou automitofonia) que busca reforçar sua imagem de homem das letras, sábio que se interessa apenas pelo essencial e perene com desapego ao êxito ou ao dinheiro, sem preocupações em ter opiniões contrárias à doxa e indiferente a (re)aprovação da maioria.

Na obra de Begazo, a representação de Borges é construída através de alguns biografemas que o identificam. A referência ao apartamento de Genebra e a presença de Maria Kodama são alguns deles, que ajudam no realismo do relato. A cegueira de Borges é citada em várias passagens assim como sua velhice, como é possível observar no texto abaixo:

> Não havia mudado muito desde a última vez que o vi, seu semblante ancião, sua bengala sempre presente... somente seus gestos tornavam mais evidente o deterioro, o continuo movimento da sua boca que mais parecia uma expressão de surpresa, como quando se está a ponto de dizer algo e de repente se lembra que não se deve dizer nada, e ficar calado; o tremor de suas mãos ajustando-se a bengala, como se ela fosse lhes escapar; o rosto pálido e marcado pelas rugas; o cabelo grisalho e ralo, quase inexistente; e sobretudo aqueles olhos vazios, olhos impotentes e imponentes.[5] (BEGAZO, 2005, p. 14)

A cegueira de Borges e seus olhos enigmáticos que não indicam os caminhos de seus pensamentos são características marcantes que ajudam na construção de sua imagem como alguém que vive em um mundo à parte: o mundo da imaginação e da sombra. Assim perpetua sua imagem de poeta-cego-memorioso

3 "Las circunstancias hicieron posible que yo fuera el testigo involuntario de aquel suceso, ¿sabe?..."

4 "Éramos testigos... ¿de qué?..."

5 "No había cambiado mucho desde la última vez que lo vi, su semblante anciano, su infaltable bastón... tan sólo sus gestos hacían más evidente el deterioro, el continuo movimiento de su boca que más parecía una mueca de sorpresa, como cuando se está a punto de decir algo y de pronto se recuerda que no se debe decir nada, y quedarse callado; el temblor de sus manos ajustándose al bastón, como si éste se le fuera a escapar; el rostro pálido y marcado por las arrugas; el pelo cano y ralo, casi inexistente; y sobre todo aquellos ojos vacíos, ojos impotentes e imponentes."

"personagem insistentemente cultivado por Borges, numa remontagem da figura do aedo ancestral, o bardo cego – e contém segredos relacionados à origem do homem e ao seu futuro; comporta as chaves do presente, passado e futuro, três dimensões do tempo, e consegue compactá-la, permitindo um tempo uno, imóvel." (PINTO, 1998, p. 168)

A ironia também é um importante caracterizador de Borges. O narrador aponta em diferentes passagens que havia algo de enigmático no sorriso de Borges. Ele chega a afirmar que "não soube se esboçava um sorriso, seu inexplicável sorriso, ou simplesmente se estava burlando de mim"[6] (BEGAZO, 2005, p. 25) Apenas ao final, quando ele percebe que tudo era um jogo de recriação entre leitores e autores, compreende: "Agora sim entendia seu sorriso, agora podia compreender por que esse seu gesto se parecia tanto ao sarcasmo. Borges havia feito outra vez (...)"[7] (BEGAZO, 2005, p. 103) Outra vez, coloca o professor na posição de leitor e o surpreende com suas tramas, que, através da ambiguidade irônica, provoca deslocamentos e descobertas. O discurso irônico, como afirma Brait (2008), "coloca o receptor diante não de uma simples escolha, que poderia levá-lo a optar por uma das possibilidades (literal-figurado), mas diante da necessidade de aceitar as duas instâncias, única forma de reconhecer a ironia." (BRAIT, 2008, p. 107) No caso específico da novela, somente no trânsito livre entre o literal e o figurado, o real e o ficcional, e da leitura das pistas deixadas para a constituição do duplo sentido, é possível transitar entre as diferentes versões construídas. A ironia, na voz do personagem Borges, "acentua a ideia de que a ambiguidade irônica reside no fato de que o enunciador, ao mesmo tempo em que simula, aponta para essa simulação." (BRAIT, 2008, p.107), colocando em cena pistas deixadas em toda a narrativa dos jogos de sentido e do sarcasmo empregado.

Assim, a trama metaficcional e as adjetivações dos autores apontam para a desconstrução do gênero biográfico e a ficção de Begazo passa a ser o espaço possível de coexistência dos dois autores ficcionalizados e da manutenção de suas adjetivações. O encontro ocorre nas malhas das letras e os jogos de leitura e recriação são praticados em um entrelaçamento entre narração e vida, simulacros e realidades. Uma forma de poética da leitura, que é, por sua vez, uma poética da memoria. No labirinto da biblioteca, os dois autores se encontram e se perdem na multiplicidade de versões mediadas pelo tempo e pela interpretação.

O apelo realístico na narrativa policial

Na novela, o pacto de realismo com o leitor é construído pela narração em primeira pessoa de uma experiência vivida. A narrativa intercalada do personagem Borges também é um relato pessoal de uma experiência pretensamente vivida que o transforma em testemunha dos fatos narrados. Essa estrutura envolve e desarma o leitor frente ao apelo do relato, reforçado pelo título do livro que aponta para o pretenso pacto biográfico. No entanto, os indicativos narrativos e as informações extraliterárias apontam para o pacto romanesco, colocando a narrativa no espaço ambíguo e no trânsito entre essas duas instâncias. Além da desconstrução do gênero biográfico, o gênero policial também é transfigurado através da relação intertextual com *Emma Zunz* de Borges.

A narrativa policial surge na Europa no século XIX primeiramente publicada em folhetins e com forte apelo popular, apresentando características para uma fácil recepção do detetive como herói aventureiro e avesso às regras sociais ou morais, oposição entre o bem e o mal, efeitos realísticos, porém sem relevo de crí-

6 "(...) no supe si esbozaba una sonrisa, su inexplicable sonrisa, o simplemente se estaba burlando de mí"

7 "Ahora sí entendía su sonrisa, ahora podía explicarme por qué ese gesto suyo se parecía tanto al sarcasmo. Borges lo había hecho otra vez (...)"

tica política ou social. Na maioria dos relatos, o leitor assume uma função de leitor–detetive, pois se identifica com o detetive e deseja desvendar o mistério. Há uma oscilação entre a credulidade e a desconfiança no pacto de realismo que o gênero apresenta.

> O que é capital é que o romance policial se apresenta como uma *ficção verdadeira*. Toma emprestados à ficção seus protagonistas, seus cenários, até mesmo suas paixões; mas é verdadeiro por seu método, pois esse método não deve nada à imaginação, visto que ela é idêntica à do cientista. (...) Por conseguinte, quando o romancista inventa uma historia (Os crimes da rua Morgue), essa historia, puramente imaginaria, torna-se um verdadeiro fato do dia pela virtude do raciocínio. (NARCEJAC, 1991, p. 25-6)

O apelo realístico do relato é construído pela descrição dos métodos investigativos, além dos dados referenciais presentes na descrição de um caso concreto que deve ser ao mesmo tempo verossímil e surpreendente a ponto de envolver o leitor. A construção rigorosa e o convívio entre o mistério e a racionalidade do método dedutivo trazem para o gênero uma complexidade na criação, principalmente no momento em que o enigma é desvendado. O momento mais importante da narrativa é quando o enigma é descoberto e são compreendidas as pistas: o mistério é desfeito e o interesse pela narração finaliza, pois restaura a ordem quebrada, o bandido é afastado (descoberto, preso ou morto) e a verdade revelada.

Em Borges as relações intertextuais são instrumentos de trabalho na investigação de detetives leitores frente aos casos policiais. A biblioteca passa assim a ser o espaço da busca de respostas a um enigma. Borges teve interesse pelo gênero policial desde a infância, em grande parte pela influência que sofreu da literatura de língua inglesa. A aproximação se evidencia quando se observa que a narrativa policial inglesa tem como característica a presença de elementos fantásticos, como bem observa Ângelo (2007): "Impregnada com o tempo mágico, com o tema do duplo, com o sonho, com o pesadelo ou com uma realidade que frequentemente se apresenta misteriosa, fantástica ou irreal, é principalmente na Grã-Bretanha que se realiza uma aproximação do sobrenatural com o gênero policial". (p. 209) Entre os nomes citados por Borges, Edgar Allan Poe (1809-1849) é referência marcante, considerado pelo autor como o criador do gênero, pois a narrativa policial para ele é uma "operação da mente, não do espírito" [8](BORGES, 2009, p. 231).

Para Borges, falar do gênero policial é falar de Poe, pois, além de haver criado o gênero, criou também os leitores para esse tipo de narrativa. Em seu texto *El Cuento Policial* (1978), em que se dedica a esse tema, observa que: "O acontecimento estético requer a conjunção do leitor e do texto para existir."[9] (BORGES, 2009, p. 229-30) Como afirma que, para a definição do gênero, mais importante que os textos propriamente é a forma como eles são lidos, o surgimento dos leitores detetives faz com que "Nós, ao ler uma novela policial, somos uma invenção de Edgar Allan Poe. Os que leram esse conto ficaram maravilhados e em seguida vieram os outros."[10] (BORGES, 2009, p. 236)

Segundo Borges, a partir da obra de Poe, duas questões importantes se impuseram na criação literária: a literatura como produto intelectual e a narrativa policial. Da união da literatura como operação mental e do relato policial agora não mais relacionado às narrativas subalternas, nasce o relato policial como gênero intelectual, baseado em algo totalmente fictício: "o fato é que um crime é descoberto pelo raciocínio abstrato

8 "(...) operación de la mente, no del espíritu (...)"

9 "El hecho estético requiere la conjunción del lector y del texto y sólo entonces existe."

10 "Nosotros, al ler una novela policial, somos una invención de Edgar Allan Poe. Los que leyeron ese cuento se quedaron maravillados y luego vinieron los otros."

e não pelas delações, por descuidos dos criminosos."[11] (BORGES, 2009, p. 237) Para Borges, "Poe não queria que o gênero policial fosse um género realista, queria que fosse um gênero intelectual, um género fantástico se preferem, mas um gênero fantástico da inteligência, não somente da imaginação; de ambas as coisas obviamente, mas, sobretudo, da inteligência."[12] (BORGES, 2009, p. 234-5) Assim, valorizando essa característica de Poe, valoriza sua própria estética, na medida que adota a produção de uma escrita que se apropria da estrutura e dos efeitos da narrativa policial e os coloca a serviço de uma literatura que visa não mais desvendar um crime propriamente, mas interpretar jogos de linguagens e de sentidos.

O conto *Emma Zunz* é um de seus contos policiais mais conhecidos e aparece pela primeira vez em 1948 na revista Sur e em 1949 é publicada em *El Aleph*. Vale ressaltar que é considerado desconstrutor do gênero policial, pois apresenta na trama uma condenação a partir de um testemunho falso, entre outras inovações. Portanto, tanto o conto de Borges quanto a novela de Begazo desconstroem o formato propriamente policial, já que a construção da narrativa policial costuma apresentar as seguintes características: relata o acontecimento criminal, narração em que os principais agentes são a vítima e o criminoso, através de uma descrição pretensamente real, porém passada. Em um segundo momento, há a investigação do crime, em que o detetive busca explicar a ação ocorrida. O final da narrativa aponta para a descoberta e revelação de uma verdade desconhecida e se restaura a partir do conhecimento dos fatos e motivações o equilíbrio natural da vida quebrado por um acontecimento extraordinário. O detetive assume papel principal na trama, e o leitor é levado pelo mistério a se identificar com o ponto de vista do detetive e acompanhá-lo no processo investigativo. No conto *Emma Zunz* de Borges, essa estrutura é rompida, já que a narração acompanha os acontecimentos em seu transcurso temporal, e o crime ocorre no final da narrativa. Portanto, não existe a figura do detetive que desvenda o caso, mas sim o da testemunha que acompanha o planejamento do crime. O relato não apresenta uma solução no final, e há um relativismo nos papéis de vítima e criminoso. A protagonista é descrita de forma complexa, porém sem relevo psicológico, evitando assim esquematismos morais ou dualismos entre o bem e o mal. Como bem explica Angelo (2006), em sua tese, o conto de Borges possui uma composição prospectiva e não retrospectiva, como os modelos clássicos:

> Em 'Emma Zunz', ao contrário, não se trata de descobrir quem é o autor do crime e nem sequer se vai haver um crime. O leitor está ciente de que Emma vai agir com a intenção de punir a quem considera culpado, embora ela se cale no texto e no espaço representado (não fala de seus planos nem a sua melhor amiga). O enigma, que se encontra no final do conto e não no início, consiste em descobrir "como" ela executará sua vingança; o conto atua, pois, numa dimensão prospectiva. (p. 68)

Essa característica determina mudanças essenciais na composição do conto, já que além desse aspecto da trama narrativa, em que Borges inova o gênero policial, ele também constrói um narrador que foge ao esperado: aquele que acompanha o ponto de vista do detetive informando o leitor a fim de que ele desvende o enigma. O narrador do conto *Emma Zunz*, ao contrário, deixa em aberto informações importantes e ora se aproxima e ora se afasta da protagonista, colocando o leitor em uma posição de insegurança com o narrado. Na maior parte do tempo, o narrador em terceira pessoa se apresenta de forma omnisciente, relatando datas

11 "(...) el hecho es que un crimen es descubierto por un razonador abstracto y no por delaciones, por descuidos de los criminales."

12 "Poe no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico si ustedes quieren, pero un género fantástico de la inteligencia, no de la imaginación solamente; de ambas cosas desde luego, pero sobre todo de la inteligencia."

e dados de forma detalhada. Em outros momentos, no entanto, usa a primeira pessoa e se coloca muitas vezes de forma imprecisa e hesitante. "O relato aparece, então, como uma verdade que Emma confessou ao narrador e este, sem estar seguro de que a versão que ela contou é verdadeira, a transmite ao leitor. Dessa forma, só pode fazer conjecturas a respeito do que realmente aconteceu." (ANGELO, 2006, p. 94) Além disso, por seu distanciamento apenas quebrado no final do conto, não apresenta descrições avaliativas ou explicativas, dando um clima enigmático ao relato. Apresenta ao leitor uma narrativa com imprecisões e lacunas que tornam possíveis diferentes leituras sobre os fatos e a personalidade da protagonista. Possui, portanto, um comportamento oscilante que inviabiliza a identificação entre leitor e detetive comum no gênero. Isso faz com que o comportamento do leitor se altere, tomando uma atitude desconfiada e atenta às ambiguidades da narração, buscando desvendar as nuances do narrador e preencher as lacunas da narrativa ao invés de acompanhar o ponto de vista e desvendar o caso criminal.

A novela de Begazo, por sua vez, tampouco é uma narrativa policial, pois não apresenta como tema um crime. É um falso relato de experiência de cunho memorialístico e testemunhal, pois canaliza o apelo realístico das memórias e as forças retóricas do testemunho sem pertencer ao gênero. Uma autoficção fantástica segundo Colonna, ou autofabulação, de acordo com Gasparini. Porém, possui um leitor detetive como narrador que também o aproxima do gênero policial. O narrador, que possui a função de leitor do conto e entrevistador e ouvinte de Borges, assume um comportamento de detetive na medida em que busca desvendar uma suposta pista por ele encontrada no conto *Emma Zunz.* Atribui valor a um detalhe e busca informações que possam atender suas desconfianças. Para tanto, como leitor do conto, passa a rememorar o texto e buscar nas entrelinhas a solução do enigma; como entrevistador busca respostas indagando diretamente Borges sobre a existência e o papel do personagem secundário Milton Sills. A partir do relato de Borges, acaba por reinterpretar e recriar o conto de Borges e apresentar novas versões para a narração, exercendo também a função de autor-leitor.

Pode-se afirmar que em diálogo com o conto de Borges, Begazo se apropria de elementos do gênero policial quando constrói um leitor-detetive e explora o formato memorialístico. Desconstrói o gênero quando não restaura o equilíbrio natural dos acontecimentos e a ordem estabelecida com a descoberta da verdade. Assim como Borges, suspende a possibilidade de equilíbrio entre o bem e o mal, entre a verdade e a mentira, através de um final feliz pautado na elucidação dos fatos. Ao contrário, explora um falso realismo advindo da narrativa de memória e do relato testemunhal que corrobora com a abordagem da temática das imbricações entre realidade e ficção, já que, através de um falso relato pessoal, coloca em debate a multiplicidade de realidades e a possibilidade da coexistência de diferentes versões, buscando apontar as falsas dicotomias existentes entre ficção e realidade na matéria narrada e nos gêneros literários.

Na novela de Begazo, além da estrutura memorial e testemunhal que estabelecem um pacto de veracidade como estratégia narrativa para estabelecer realismo ao relato, o desencadeador da narrativa é a busca pelo professor de dados extraliterários que justifiquem a presença de Milton Sills na trama do conto *Emma Zunz*. A partir da pergunta sobre a existência de Milton e, frente à afirmação positiva de Borges, passa a acreditar que ha uma verdade a ser revelada extraliterariamente, um enigma a ser desvendado a partir do porta-retrato existente no quarto de Emma, que funcionaria na narrativa como uma pista.

Borges personagem, de sua sutil ironia, deixa entrever o jogo do leitor recriador, através de pistas em seu novo relato indicando que na verdade está recriando seu próprio conto. Afirma que possui saudades da sensação de suspense que provoca o desconhecido, que pode ser descrita pela "atração que provoca o incerto, a aventura de imaginar... ou de ter a capacidade de imaginar... de poder imaginar, enfim... e dar mil

finais, mil culminações diferentes, todas válidas, todas reais..."[13] (BEGAZO, 2005, p. 90) No entanto, seu relato é inacreditável, mas mesmo assim se impõe como certo ao seu leitor e ouvinte. A partir da indagação do professor narrador, conta que na juventude conheceu Milton Sills na biblioteca municipal onde trabalhava e teve conhecimento da relação entre ele e Emma Zunz (o que justificaria sua foto na gaveta do quarto) e termina casualmente por testemunhar o assassinato praticado por Emma. Milton Sills era sindicalista, aproximou-se de Emma, porém ela o dispensou para realizar a vingança planejada. Borges ainda acrescenta que não só Milton Sills existiu como o relatado no conto foi testemunhado por ambos, como se percebe no diálogo abaixo citado:

> - Foi ele... Milton... quem me fez viver a historia – disse por fim, um pouco incômodo –. No prólogo daquela coleção de contos escrevi que alguém me os havia relatado... Certamente, eu lhe acrescentei alguns adjetivos, isso não pude evitar. Recordo perfeitamente que deixei um par de pegadas no relato, para que alguém as descobrisse, porém foi há muito tempo e agora não as recordo... E ninguém até hoje prestou atenção nesse detalhe... O felicito amigo.[14] (BEGAZO, 2005, p. 24)

O professor então comenta que se pode concluir que o argumento não é dele, e Borges complementa:

> - Sim... e não... claro...- foi sua resposta-. Como quase tudo que se escreve, meu amigo, o que contamos não é mais que uma versão do que passou por nossa mente, seja real ou imaginária. Depende do escritor torná-lo crível... e que o conte de tal maneira que seja interessante lê-lo, não acha?...
> - O senhor tem raz...
> - Além disso, essa historia, como você sabe, era quase inacreditável, mas todos nela acreditaram... ou quase todos, algumas pessoas não aceitaram a versão dos acontecimentos... porque substancialmente era certa. [15] (BEGAZO, 2005, p. 25)

E, dessa forma, Borges assume o ponto de vista do narrador do conto *Emma Zunz* que, no final da narrativa, faz suas ponderações e aproxima a verdade da falsidade, mantendo em aberto a veracidade do relato:

> A historia era inacreditável, de fato, mas se impôs a todos, pois substancialmente era certa. Verdadeiro era o tom de Emma Zunz, verdadeiro o pudor, verdadeiro o ódio. Verdadeiro também era o ultraje que padecera; só eram falsas as circunstâncias, a hora e um ou dois nomes próprios. (BORGES, 1998, p. 631)

Em um universo em que a versão apresentada por Emma, relatada como não verdadeira, porém verossímil pelo narrador, é aceita por todos dada à construção de veracidade que a personagem consegue dar aos acontecimentos, a dicotomia verdade e mentira perde sentido, e a ficção se torna dominante no mundo das versões e das diferentes leituras. Dessa forma, a personagem assassina, assim como o narrador,

---

13 "(...) atracción que da lo incierto, la aventura de imaginar... o de tener la capacidad de imaginar...de poder imaginar, en fin... y dar mil finales, mil culminaciones diferentes, todas válidas, todas reales..."

14 "- Fue él...Milton...quien me hizo vivir la historia – dijo por fin, un poco incómodo-. En el prólogo de aquella colección de cuentos escribí que alguien me lo había relatado... Desde luego, yo le añadí algunos adjetivos, eso no pude evitarlo. Recuerdo perfectamente que dejé un par de huellas en el relato, para que alguien las descubriera, pero fue hace tanto tempo que ahora no las recuerdo... Y nadie hasta hoy había prestado atención a ese detalle... Lo felicito, amigo."

15 "- Sí... y no ... claro... – fue su contestación-. Como casi todo lo que se escribe, mi amigo, lo que contamos no es más que una versión de lo que ha pasado por nuestra mente, ya sea real o imaginaria. Depende del escritor hacerlo creíble... y que lo cuente de tal manera que sea interesante leerlo, ¿no le parece?...
- Tiene usted raz...
- Además, esa historia, como usted sabe, era casi increíble, pero todos la creyeron... o casi todos, hubo cierta gente que no acepto la versión de los hechos... porque sustancialmente era cierta."

ocupam a mesma posição de fabuladores, e a ficção se apresenta de forma imperativa frente à verdade. Assim como Emma Bovary, representante da simulação feminina, Emma de Borges cria uma versão para sua historia pessoal, inacreditável, porém certa. Em Begazo, não há investigadores ou assassinos, mas Borges personagem que representa aquele que simula, que torna o inacreditável verdadeiro, e Begazo, leitor detetive, que assim como seus leitores, creem no falso testemunho.

Assim, tanto o narrador criado por Borges quanto o personagem Borges de Begazo, constroem uma narrativa que apresenta alguns indicativos de veracidade, mas que na verdade vem demonstrar que todos os relatos são construções ficcionais. O professor chega a afirmar que:

> Talvez foi por isso que, naquele entardecer em seu apartamento em Genebra, rodeado de livros, senti que finalmente, talvez por apenas uma vez em minha vida, chegara a entender em profundidade sua mensagem essencial: que a realidade e a ficção, por assim dizer, são uma coisa só; que as vezes isso que chamamos fantasia é mais concreto, mas rigorosamente verdadeiro, que qualquer convencionalismo, que qualquer objeto que por conveniência combinamos de chamar 'verdade'; e que o sonho, esse espaço intangível de nosso ser, pode ser mais real que a vigília, pode chegar a ter mais realidade que a consciência de estar desperto.[16] (BEGAZO, 2005, p. 72)

No final da narrativa, o leitor de Begazo e o professor leitor de Borges descobrem que todas as versões apresentadas são construções ficcionais, que de fato Milton Sills era apenas um ator do teatro mudo, portanto, uma referência a um galã do cinema da época que aparece na narrativa apenas para construir a ambientação da personagem. O que não impediu que, das diferentes leituras e dos jogos de recriações, resultassem novas e incríveis histórias.

Personalidades e experiências ficcionalizadas

As presenças ficcionalizadas de Begazo e Borges indicam que o que faz parte da matéria narrada não são os escritores biográficos, mas, ao contrário, suas mitografias. Percebe-se a presença de Begazo através do narrador em primeira pessoa construído a fim de inscrevê-los, e a presença de Borges através do personagem homônimo, que carrega consigo seus biografemas. Dessa forma, é possível fazer conviver dois autores de tempos e espaços distintos na esfera textual através de uma escrita biográfica apenas em aparência, preocupada na verdade com a encenação da vida.

Begazo constrói com os textos de Borges uma relação intertextual que se estabelece pela citação do conto, pela apropriação das temáticas por ele abordadas e pela presença de Borges como personagem. As versões propostas reafirmam a temática borgeana das multiplicidades de realidades e a escrita como memória subjetivada pela interpretação. Os papéis de leitores e autores e os limites entre a ficção e a realidade estão no centro do debate. Reedita também os gêneros policial e autoficcional e coloca na voz de um Borges ficcionalizado a tarefa de reescrever seu próprio texto. Da narrativa policial se apropria da construção narrativa que busca desvendar um enigma que é arquitetado com o objetivo de envolver o leitor em seu deciframento. Da narrativa autoficcional utiliza o apelo testemunhal que a caracteriza, mesmo que "O pacto que os narradores podem

16 "Quizá fue por eso que, aquel atardecer en su apartamento en Ginebra, rodeado de libros, sentí que por fin, acaso por una sola vez en mi vida, había llegado a entender en profundidad su mensaje esencial: que la realidad y la ficción, si se quiere, son una sola cosa; que a veces eso que llamamos fantasía es más concreto, más rigurosamente verdadero, que cualquier convencionalismo, que cualquier objeto que por conveniencia hemos acordado en llamar 'verdad'; y que el sueño, ese espacio intangible de nuestro ser, puede ser más real que la vigilia, puede legar a tener más realidad que la conciencia de estar despierto."

fazer com seus leitores é quanto à força e à legitimidade de seu relato, fundado numa experiência instável, dividida, estilhaçada, como se fosse verdade, no fundo marcadamente estética." (NASCIMENTO, 2010, p. 198) Atingem-se, assim, os efeitos do vivido e do real na construção de mais uma versão possível dos fatos no interior de um relato ficcional.

Mas, afinal, como termina a verdadeira história? Indagação feita pelo professor ingênuo em busca da verdade é respondida sabiamente por Borges que indica a multiplicidade de possibilidades: "Bom, isso depende de em quem se acredita, não?" [17] (BEGAZO, 2005, p. 82) Assim, verdades são relativizadas, e o livro finaliza com o diálogo entre o professor e seu colega, que desvenda a charada armada por Borges. O professor então decide lhe contar sua experiência e afirma: "- Olha, Gene – lhe disse-, tenho algo para te contar." [18](BEGAZO, 2005, p. 104), mas adverte: "- Mas tenho certeza que nunca vais acreditar." [19] (BEGAZO, 2005, p. 104) E é essa sensação de falsidade que fascina e torna o relato literatura.

REFERÊNCIAS

ÂNGELO, A. L. P. P. *Tradição e transgressão no conto policial de Jorge Luís Borges.* 211f. 2006. Tese (Doutorado em Literatura)- Programa de Pós-Graduação em Literatura – UFSC. Florianópolis: [s.n.], 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/89452/231901.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 dez 2014.

ÂNGELO, A. L. P. P. O Conto Policial de Jorge Luís Borges: cânone e marginalidade. *Revista Gragoatá*, Niterói, n. 22, p. 207-220, 1sem., 2007. Disponível em: <www.uff.br/revistagragoata/ojs/index.php/gragoata/article/.../288/290>. Acesso em: 24 nov. 2014.

BEGAZO, J. *Los Testigos.* Palma de Mallorca: Edicions Cort, 2005.

BEGAZO, J. *Jaime Begazo presenta la novela La Frontera: Entrevista.* Lima. 25 jul 2014. [vídeo online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QwiBCJSFQwg>. Acesso em: 15 jan 2015.

BORGES, J. L. *Obras Completas I.* São Paulo: Globo, 1998.

BORGES, J. L. *Obras Completas IV*. 2. ed. Buenos Aires: Emece, 2009.

BRAIT, B. *Ironia em Perspectiva Polifônica.* 2. ed. Campinas: Unicamp, 2008.

FIGUEIREDO, E. Formas e variações autobiográficas: a autoficção. *In*: _____ . *Mulheres ao Espelho:* autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

17 "Bueno, eso depende de a quién se crea, ¿no?"

18 "- Oye, Gene – le dije-, tengo algo que contarte."

19 "- Pero te aseguro que nunca me lo vas a creer."

KLINGER, D. Escritas de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada,* n.12, p. 11-30, 2008. Disponível em: < http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415542249.pdf>. Acesso em: 26 mar 2015.

LEFERE, R. *Borges entre Autorretrato y Automitografía.* Madrid: Gredos, 2005.

NARCEJAC, B. *O Romance Policial.* São Paulo: Ática, 1991.

NASCIMENTO, E. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa. *In*: NARCIF, R. M. A.; LAGE, V. L. C. *Literatura, Crítica, Cultura IV:* Interdisciplinaridade. Juiz de Fora: Ed UFJF, 2010.

PAULS, A. *El Factor Borges.* Barcelona: Anagrama, 2004.

PINTO, J. P. *Uma Memória do Mundo:* ficção, memória e história em Jorge Luís Borges. São Paulo: FAPESP, 1998.

JOGOS DO TEXTO E DA IMAGEM NA ARTE DE PINTORES E POETAS DAS VANGUARDAS LATINO-AMERICANAS[1]

29

Yara dos Santos Augusto Silva
UFMG

"Todo pensamento emite um lance de dados".
Mallarmé

Neste estudo, propomos uma abordagem teórica que privilegie as relações interartes, ao enfocar o ímpeto lúdico que impulsiona as produções de quatro relevantes nomes das vanguardas estéticas latino-americanas: o poeta Oliverio Girondo (1891- 1967) e o artista Alejandro Xul Solar (1887-1963), ambos de origem argentina, o poeta brasileiro Oswald de Andrade (1890-1954) e o artista uruguaio Joaquín Torres-García (1874-1949). Criadores visionários e de espírito intrépido e desafiador, engajaram-se na dianteira dos processos de luta pela modernidade de pensamento e expressão estética na América do Sul, dedicando-se à causa de renovar a arte como quem assume uma espécie de missão de vida. Nas primeiras décadas do século XX, em atitude característica aos artistas e intelectuais latino-americanos de sua época, eles complementaram suas formações culturais na Europa, o que, em contrapartida, provocaria a necessidade de repensar suas próprias identidades culturais e as tradições estéticas de seus respectivos países. À distância de suas pátrias, para se renovar culturalmente e travar contato com as tendências em voga na arte, eles divisaram a necessidade de lançar um novo olhar sobre a arte da América, como sujeitos criadores. Diante disso, insuflados pelo comum espírito de retomar as tradições e raízes culturais segundo uma interpretação moderna e de atualizar o campo artístico local, eles regressaram aos seus países de origem, para, em uma diligência por desestabilizar tradições e cânones artísticos, investirem em novas formas expressivas.

Na conjuntura das acaloradas discussões e da pulsante criação das vanguardas latino-americanas, prevalecia o anseio criativo de promover uma desarticulação dos elementos fixados, para reconstituí-los segundo novas composições. Em meio aos arrefecidos processos da Modernidade, emergia o desejo mobilizador de provocar uma espécie de atualização de valores, que pudesse infundir uma expressão própria à literatura e às artes visuais vindouras. À frente dessas laboriosas batalhas pela modernidade expressiva no Brasil, na Argentina e no Uruguai, Andrade, Girondo, Xul Solar e Torres-García criaram linguagens estéticas originais e transgressoras, que acirraram o contato entre as artes literárias e visuais. Ao romperem com o que consideravam fórmulas obsoletas e sem ressonância, esses autores se lançaram à criação de mecanismos expressivos mais dinâmicos e estimulantes, a partir dos diferentes códigos semióticos postos em relação na

1 Este artigo apresenta alguns dos resultados obtidos na tese de doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, intitulada *Plasticidades Poéticas Escrituras Picturais: jogos do texto e da imagem na arte de poetas e pintores das vanguardas latino-americanas* (2016), desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFMG, sob a orientação da Profa. Dra. Vera Casa Nova.

elaboração de suas produções artísticas. Nessa perspectiva, interessou-nos investigar como esses criadores investiram no jogo poético entre artes do texto e da imagem como modo de conformar sentidos em suas obras poéticas e pictóricas. Para tanto, buscamos, igualmente, inquirir quais seriam as implicações semânticas e estéticas da instauração do jogo entre escritural e pictórico em suas criações.

A hipótese de trabalho que orientou a execução desta pesquisa refere-se à proposição de que a instauração de uma instância de jogo entre texto e imagem em suas obras os conduziu a elaborarem processos criativos singulares, que culminaram na emergência de novos regimes representativos. Nesse sentido, propusemo-nos a tarefa de discutir como se empenharam, de diferentes modos, a concatenar o visual e o verbal, instigados pelo premente desejo de conceber formas artísticas que constituíssem manifestações estéticas de ruptura. Nas obras desses poetas e artistas, a escritura se reveste de acentuado caráter icônico/imagético, e, por sua vez, a imagem adquire formas e funções de signo verbal, como mecanismos para elaboração de intricados significados, surgidos de uma analogia de sentidos entre as artes. Diante disso, a partir dos jogos estabelecidos entre texto e imagem, dispusemo-nos a analisar os cruzamentos semióticos que determinaram as expressões de escrituras que flertam com o visual, nas plasticidades poéticas dos escritos de Girondo e Oswald e, de modo análogo, as criações de linguagens e sistemas de signos para a produção de pintura e de objetos de arte, que culminam nas escrituras picturais desenvolvidas nas obras plásticas de Torres-García e Xul Solar.

Com a retomada do acontecimento das vanguardas, há cem anos de sua emergência nos cenários artísticos europeu e latino-americano, pressupomos, neste estudo, a necessidade de buscar novos recursos a partir dos quais elaborar esse fenômeno criativo internacional. No percurso traçado, constatamos que lidar com a modernidade das criações artísticas e poéticas das vanguardas, ainda hoje, significa defrontar-se com manifestações estéticas de expressividade-limite, que se fazem altamente contestadoras das formas convencionais de instaurar sentidos, para impor os seus arrojados modos criativos. No contexto das vanguardas latino-americanas, essa condição criativa se acirra em virtude do desejo de se redefinir a identidade local a partir de uma arte renovada, que incitasse a valorização da alteridade e a superação da dependência cultural do modelo europeu. Pretendia-se, desse modo, alçar a produção artística do continente a um patamar estético próprio e estabelecer, por conseguinte, a possibilidade de diálogo intercultural com outros centros produtores de conhecimento e cultura. Surgidas em meio às ambiguidades da Modernidade, as obras que nos dedicamos a examinar foram produzidas a partir desse espírito criativo polêmico, irônico e de enfrentamento, governado pela empáfia de desalojar as tradições imediatamente anteriores, para, a partir da manipulação de línguas e linguagens, recuperar o arcaico, o primitivo, a espontaneidade infantil e investi-los de modernidade.

A proposta de pesquisar as produções de criadores das vanguardas latino-americanas, elaboradas como estéticas de ruptura, implicou a escolha de nos ocuparmos de representações de caráter estimulante e original, que promovem o cruzamento de estilos, gêneros e técnicas artísticas, o que, indubitavelmente, constituiu um desafio investigativo. Diante do profícuo diálogo estabelecido entre texto e imagem nas artes literárias e visuais produzidas pelas vanguardas – que repercutiu em influências mútuas entre as artes e, igualmente, incitou a pluralidade de modos de veicular sentidos nos trabalhos –, sentimo-nos impelidos a inquirir os mecanismos de construção de significados intrínsecos à concreção de obras de arte semioticamente heterogêneas, pertencentes a vertentes de expressão que contravêm os limites entre o pictórico e o escritural. Exímios criadores, experimentados na prática de desafiar a normativa estética instituída, com a proposição de formas artísticas absolutamente singulares e transgressoras, que surpreendem e fascinam por meio do que

emitem tanto no plano da expressão quanto do conteúdo, os poetas Oliverio Girondo e Oswald de Andrade e os artistas Joaquín Torres-García e Alejandro Xul Solar emergiram como autores das obras estudadas nesta tese. Expoentes da incipiente busca por modernidade de pensamento e de expressão artística na América Latina, com humor e engenho criativo, foram responsáveis por deslocar e carnavalizar sentidos, inverter e reformar a ordem das coisas, o que, por conseguinte, expandiu o campo das possibilidades estéticas e abriu novos caminhos para a invenção artística. As obras concebidas por eles exprimem sentidos mediante formas imprevistas, a partir de um endereçamento ao receptor que requer dele não uma postura passiva, de usufrutuário, mas um envolvimento efetivo na tarefa de produzir a significação. Diante de tais obras de arte, a postura crítica não pôde ser outra senão a de buscar, no seio das próprias criações, bem como dos seus contextos de produção, recursos e estratégias que nos suscitassem direções de interpretação, motivadoras de nossa própria leitura dos objetos investigados. Para melhor proceder, foi necessário, portanto, interagir, *entrar em jogo* com as obras, na busca por discernir como a semiose dos trabalhos estimula o manejo de sentidos.

O estudo da confluência de poético e pictórico nas produções dos criadores referidos representou, ainda, a oportunidade de explorar autores e obras anteriormente menos evidenciados ou mesmo menosprezados pelo cânone literário e artístico de seu tempo. As instâncias legitimadoras da arte e da cultura não perceberam ou admitiram que as obras realizadas por eles, com talento e maestria, teriam sido capazes de transpor, esteticamente, as ideias e os conflitos postos em causa pela atmosfera sociocultural da época. De modo análogo, permitiu-nos lançar um novo olhar sobre os feitos artísticos de criadores que, em virtude de suas inegáveis atuações como agitadores culturais, tiveram, inevitavelmente, suas produções estéticas legitimadas. Esse processo, porém, ocorreu em aspecto limitado e não acarretou as devidas condições à circulação e recepção das obras, pois, no contexto de emergência dos trabalhos, não evitou a rotulação restritiva da qualidade das criações e o enquadramento redutor dessas no sistema cultural. Por outra parte, permitiu-nos constatar que persiste uma espécie de "atualidade" de que se encontram imbuídas as produções desses autores, que obtêm no presente a valoração da crítica e a aprovação do público que o passado não lhes soube imputar. Ainda que as obras sejam regidas por premissas criativas condizentes com a expressividade vanguardista, o inusitado das criações, a ironia crítica de valores e costumes, as propostas fabulosas e o alargamento de sentidos veiculados nas obras atraem cada vez mais admiradores.

O fio condutor da reflexão desenvolvida – que bifurca o seu interesse teórico no exame das criações de poetas seduzidos pelas técnicas das práticas pictóricas e de artistas atraídos pela linguagem, pela escrita e por mecanismos de pensamento simbólico –, consiste na noção de jogo que, a partir da observação da evidente dimensão lúdica das obras investigadas, sobreveio como o pertinente recurso que nos permitiu avançar na compreensão dessas produções. Nesse processo, compreendemos que, embora resista a ser estritamente circunscrita e definida como um conceito estável, a ideia de jogo contempla um conjunto de características que lhe conferem contornos de atividade desinteressada e regrada, prazerosa e paralela à existência, que absorve quem dela participa e implica, especialmente, liberdade, estímulo, movimento, mudança, beleza, harmonia, ordem, ritmo e tensão. Segundo as propriedades que o determinam, o jogo prefigura um modo particular de ação, que se aproxima, portanto, da arte e do campo da criação estética. Sob tal perspectiva, inquirimos de que a modo as obras enfocadas poderiam ter emergido de – ou estariam relacionadas a um – ímpeto de jogo e, ainda, como estimulariam uma interação lúdica entre pictórico e escritural. A partir disso, vislumbramos, no jogo estabelecido entre texto e imagem, presente nos trabalhos analisados desses poetas e artistas, um relevante ponto de interseção entre as obras dos quatro criadores latino-americanos.

Quanto ao teor lúdico das obras analisadas, podemos divisar afinidades entre as produções de Girondo, Andrade, Xul Solar e Torres-García, embora cumpra ressaltar que, ao fundarem trabalhos admiravelmente inovadores, que esboçam visões próprias a respeito das possibilidades da arte, cada um deles joga à sua maneira, desempenhando sua própria estratégia lúdica de criação. A devoração crítica, que consiste em apropriação seletiva de referências, aliada à identidade cultural local e às aspirações de modernidade, constitui um tipo de jogada que ganha destaque na partida criativa impulsionada por esses artistas e poetas. Outro ponto comum a ser ressaltado consiste no fato de que suas obras, como criações estéticas de ruptura, motivam o manejo lúdico de significantes, conduzido a um limite expressivo que implode a estrutura de significação arregimentada para produzir uma circulação e reorientação de sentidos, expandindo as potencialidades de significação. Isso se realiza a partir de operações como colagem; montagem; inversão irônica de sentidos; associação entre texto e ilustração; coexistência do traço pictórico e escritural; apropriação e imbricação de referentes e componentes diversos; entre outras. Com a imprevisibilidade de elementos expressivos, descolados de uma representação do real, que gravitam em meio às suas estruturas, tais criações se abrem, pela via da fabulação e do jogo, a uma dinâmica de rearticulação de sentidos, que promove certa "imaginação" da realidade, convertendo-a em imagens, a serem manipuladas e reinvestidas de significados nas obras.

Poetas e artistas visionários, com humor, artifício e capacidade inventiva, eles se utilizaram dessa instância criativa permeada pelo jogo para elaborar os mecanismos expressivos que lhes permitissem produzir significados complexos, a partir de uma correlação entre as artes. Em tais circunstâncias, irrompeu o exacerbado e transgressor jogo das vanguardas que, ao conjugar alegria e rigor tático, compôs estéticas modernas, tributárias do que podemos definir como *gaia barbárie*. Se muitas são as vertentes possíveis para se pensar o jogo na produção desses vanguardistas, dedicamo-nos a indagar, sobretudo, os modos de instauração do jogo entre linguagens artísticas, bem como quais seriam as suas repercussões, em termos formais e semânticos, nos trabalhos dos criadores.

Para tanto, focalizamos as obras poéticas de Girondo e Andrade, nas quais verificamos que a interação lúdica entre artes do texto e da imagem originaram manifestações expressivas elaboradas no limiar entre sistemas expressivos. Nessas criações, podemos elencar que o textual remete à visualidade e às artes visuais; empregam-se técnicas e recursos plásticos; valorizam-se a espacialidade do suporte e o caráter figural do signo linguístico; a escritura dialoga com a imagem ou torna-se imagética, entre outros mecanismos que aproximam as criações artísticas. Nesse sentido, as obras culminam em produzir manifestações expressivas geradas a partir da síntese de recursos heteróclitos, às quais qualificamos de plasticidades poéticas. Da mesma maneira, investigamos como os artistas Xul Solar e Torres-García criaram a partir de um notório interesse por línguas, linguagens e sistemas de notações diversos, o que repercutiu na elaboração de obras sincréticas, surgidas do jogo entre texto e imagem. Em seus trabalhos pictóricos, constatamos que as representações se investem de uma rede de simbologias que estabelecem analogias de sentidos entre diferentes artes e sistemas de significação. Além disso, com a convergência estabelecida entre as linguagens estéticas, a pintura se converte em um processo de escritura ou, ainda, a escritura constitui um modo de conceber a pintura. A partir da imbricação de modos expressivos que essas criações promovem, que torna texto e imagem indissociáveis, surgem obras que se caracterizam como hipérboles expressivas, às quais denominamos escrituras picturais.

Construída em meio aos encontros entre os confrades que frequentavam o ambiente alegre e festivo da *garçonnière* mantida por Andrade, no centro de São Paulo, *O perfeito cozinheiro das almas deste*

mundo (1918) é uma obra pré-modernista, de caráter experimental e grande apelo visual. Criação produzida a partir de um jogo coletivo, disputado por Andrade e seus convivas – intelectuais e artistas –, a obra se elabora como uma espécie de álbum de convivência, que registra e estimula o diálogo, as provocações e as brincadeiras do grupo. A ironia, o trocadilho e a burla conferem um tom divertido e contestador ao livro, que transmite, em sua expressividade, a essência do clima lúdico e jocoso em que foi paulatinamente concebido. Muitos são os recursos de jogo inerentes à sua elaboração, dentre os quais, ressaltamos o jogo de alternância nas enunciações, que caracteriza a partida de criação; o mascaramento e a manipulação da autoria das intervenções no caderno, que corrompe identidades, criando personagens, e subverte os sentidos, provocando réplicas e tréplicas; a disputa amorosa de Deise, na qual se engajam Andrade e os companheiros; a colagem, que contribui para o manejo lúdico de significantes, a partir de sua forma literária, com a colagem de reescrita, e a colagem pictórica, que confere novas textualidades e mídias à obra; e o recurso à montagem, que aglutina e organiza a variedade expressiva em um todo de sentido. Compreendemos que, em seu inusitado processo criativo, realizado de forma livre e despretensiosa, com a adoção e criação de uma série de técnicas e recursos que atuam no sentido de aproximar verbal e visual, origina-se uma manifestação estética limítrofe, que se caracteriza como uma forma de plasticidade poética. Em suas colagens, dobras de caráter arquitetônico, coloridas caligrafias manuscritas, caricaturas e desenhos, o livro se constitui como objeto de arte. Na produção da obra, Andrade se exercita no emprego de mecanismos expressivos que repercutiriam na elaboração da linguagem telegráfica e no caráter eminentemente plástico de seus trabalhos posteriores. Nesse sentido, identificamos que a obra, igualmente, delineia-se como precursora de inúmeros processos que, hoje, disseminam-se na Literatura Brasileira.

Definida com frequência a partir de sua perspectiva burlesca e pelas remissões à visualidade e ao pictórico, a obra poética de Girondo constrói-se a partir de ironias pitorescas, traçadas a partir do jogo entre texto e imagem, que desvelam paradoxos e incongruências inerentes à existência em sociedade. Verificamos que as reviravoltas discursivas e as inversões de sentido – que expõem a perversão de um estado de coisas, as incoerências encobertas pelo código social, recorrentes na poética de Girondo – são condizentes com a dinâmica de um jogo regido pela sorte, em que, a qualquer momento, a partir de um simples lance de dados, toda a conjuntura da partida pode mudar. A obra *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922)– o primeiro e mais relevante livro de autor da Literatura Argentina – foi originalmente publicado em uma edição que assinalava o desejo de reunião das artes, uma vez que continha ilustrações realizadas pelo próprio Girondo. De constituição heterogênea, a obra incita a interação lúdica entre verbal e visual, ao intercalar representações pictóricas de cenas em meio aos textos dos poemas, o que desafiou o conceito de livro de poema ao qual estava habituado o campo literário de sua época. O livro se enriquece de sentidos com o contato interartes, porque o pictórico compõe uma expressividade que gera significados sem, no entanto, dirimir a ambiguidade do literário. Ao serem combinados, poema e ilustração tanto se complementam quanto entram em tensão, porque demandam que o receptor concatene as duas expressividades veiculadas na obra, de modo a lhes encadear e/ou conferir sentidos. Nessa obra, além das ilustrações e das imagens inerentes ao texto poético, emergem alusões à visualidade e ao imagético, por meio das referências às artes visuais e aos gêneros pictóricos assinaladas nos poemas, o que demonstra que a obra se exprime a partir do interstício entre as duas linguagens artísticas, em seu caráter de plasticidade poética.

Com a criação e a fabricação de seus *Juguetes de arte*, realizados a partir de 1914, Torres-García concebe brinquedos desmontáveis, cujas peças seriam manipuláveis e intercambiáveis, visando a estimular

a criatividade infantil. Os encantadores brinquedos, produzidos em madeira, com suas representações de curiosos personagens, de traços singelos e rústicos, logo atrairiam também a atenção dos adultos. Observamos que as peças das obras eram passíveis de serem recombinadas segundo novas conformações, a partir da remontagem das partes de um ou mais brinquedos, o que geraria novos objetos, novas representações, segundo a dinâmica de jogo estabelecida nesse proceder, que rearticularia, por conseguinte, os sentidos. A manipulação de peças e a sua montagem segundo uma nova estruturação supõem uma atividade criativa cujo mecanismo reorganiza o real a partir da imaginação, o que é algo intrínseco à noção de jogo. Torres-García propõe brinquedos que refletem a heterogeneidade expressiva intrínseca à metrópole, o que entendemos constituir um exercício criativo que explora a composição de signos visuais. Posteriormente, com a proposta estética do Universalismo Construtivo – que reivindicava uma pintura estruturada, de alicerce geométrico, fundamentalmente abstrata, concreta e universal –, o artista adensaria o emprego de signos visuais em suas criações. Interessado por diferentes mecanismos de escrita e simbologias, ele converte símbolos arquetípicos universais e caracteres das escritas pré-colombianas em signos de explícito caráter visual, pertencentes a uma iconografia pessoal, o que, por conseguinte, os ressemantiza nesse processo. Com a proposta do mecanismo de pintura/escritura inerente à sua arte construtiva, o que repercute em representações sincréticas, que projetam uma instigante forma de escritura pictural, Torres-García pretendia conceder maior visibilidade à arte latino-americana e promovê-la a um âmbito universal.

Inveterado reinventor de línguas e linguagens, Xul Solar dedicou-se incansavelmente a buscar melhores mecanismos e engenhos para a comunicação, a expressão e a arte. Ao longo de seu processo criativo, desenvolveu o idioma *neocriollo*, inicialmente inserido em um projeto artístico pan-americanista, que ambicionava estimular uma maior integração entre os povos do continente, bem como difundir a arte produzida na América, elevando-a a um plano universal. Embora sua proposta linguística não tenha alcançado a difusão pretendida, foi bem explorada pelo artista em suas pinturas, o que deu início à inserção do escritural em seus quadros e, posteriormente, resultaria na elaboração de sistemas gráficos para a pintura. A despeito do êxito restrito de seu primeiro idioma, o artista investiu na criação de uma língua monossilábica e de fonética deduzível, com aspirações ainda maiores, pois se propunha como língua planetária, o que constitui uma demonstração inequívoca do gosto de Xul Solar por promover o manejo lúdico de significantes, por estimular o jogo entre línguas, artes e diferentes sistemas de significação.

Como dicionário apropriado a solucionar os problemas de sua língua inventada, Xul Solar propôs uma obra surpreendente, cuja expressividade é caracterizada pela imponderável capacidade de emissão de sentidos, pois se elabora como um jogo de xadrez pansemiótico, de base astrológica e duodecimal, que congrega grande variedade de sistemas expressivos. O *Panajedrez* (1947), objeto artístico formulado a partir de uma estruturação de jogo, permite que, a partir do simples ato de mover peças, seja possível jogar segundo vários códigos, o que suscitaria sons para música; cores para quadros; letras para compor poemas; números para operações matemáticas e, ainda, a possibilidade de consultar a previsão do próprio destino. No desenrolar da partida, o jogo incitaria a projeção sobre o seu tabuleiro, concebido como uma espécie de tábua de conhecimentos, de uma trama de significantes, de natureza heterogênea, radial e de demarcada plasticidade, que compreendemos constituir um mecanismo de escritura pictural, a qual instaura e desdobra sentidos por meio da intercalação e superposição de peças do jogo.

Constatamos, a partir dos resultados e perspectivas alcançados com a trajetória de pesquisa executada, que as obras de Girondo, Andrade, Xul Solar e Torres-García convergem, por distintas razões,

dentre as quais, coube-nos ressaltar a eminente dimensão lúdica de que se encontram imbuídas. No plano geral, buscamos inquirir os modos pelos quais o sentido de jogo incita a criação e, igualmente, recobre as realizações artísticas dos autores – que primam por humor, ironia, espontaneidade criativa e, sobretudo, pelo manejo de significantes diversos –, e, de modo específico, dentre os distintos mecanismos de jogo que estimulam a elaboração das obras, optamos por dirigir maior interesse investigativo ao jogo entre linguagens artísticas estabelecido nas obras desses criadores vanguardistas, em seus respectivos mecanismos de realização e suas repercussões expressivas. Nessa perspectiva, verificamos que a abertura de uma instância de jogo entre artes do texto e da imagem, nas obras desses artistas e poetas, ao confluir na produção de manifestações de plasticidades poéticas e de escrituras picturais, culminou na invenção de regimes representativos surpreendentes e instigantes, que descortinaram novos rumos expressivos para a arte da América. Considerando o caráter heterogêneo e complexo de suas criações artísticas, que imbricam "texto em imagem" e projetam sentidos segundo distintas direções expressivas, compreendemos que constituem formas de poéticas visuais. Diante disso, concluímos que a noção de jogo se constitui como produtivo mecanismo a partir do qual investigar as produções de poetas e artistas das vanguardas estéticas do continente, o que nos permitiu avançar na compreensão das obras de Girondo, Andrade, Xul Solar e Torres-García, criadores que revolucionaram o panorama estético e lançaram novas perspectivas para a arte latino-americana.

Referências

ANDRADE, Mário de. Osvaldo de Andrade. In: ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 7. ed. São Paulo: Globo, 2000. p. 7.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: _____. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*: manifestos, teses de concurso e ensaios. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 13-19.

ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Obras completas. 7. ed. São Paulo: Globo, 2000.

ANDRADE, O. de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. Edição fac-similar. São Paulo: Ex Libris, 1987.

ANDRADE, O. de. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. Obras Completas. São Paulo: Globo, 1991. p. 26.

AUGUSTO, Y. *Por uma escritura pictural*: texto e imagem na arte de Alejandro Xul Solar. 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários: Teoria da Literatura). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

BARTHES, R. Literatura e descontínuo. In: _____. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 2. imp., 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 111-124.

BARNITZ, J. El taller Torres-García: Un movimiento de artes aplicadas en Uruguay. In: MUSEO NACIONAL CENTRO

DE ARTE REINA SOFÍA. *La Escuela del sur. El taller Torres-García y su legado*. Barcelona: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999. p. 21-37.

BATAILLE, G. L'homme de Lascaux. In: _____. *La Peinture Pré-historique*: Lascaux ou la Naissance de l'Art. Genebra: Skira, 1955. p. 17-39.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido se desmancha no ar*. Tradução de Carlos Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRITO, M. da S. *História do Modernismo Brasileiro*: antecedentes da Semana de Arte Moderna. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

CAMPOS, H. de. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 7. ed. São Paulo: Globo, 2000. p. 19-60.

CARVALHO, R. Gente de Martín Fierro. In: GIRONDO, Oliverio. *Oliverio Girondo*: Edición crítica. Raúl Antelo (coord..); Madri; Barcelona; Lisboa; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1999. p. 616-621.

CAILLOIS, R. *Os jogos e os homens*: a máscara e a vertigem. Tradução de José Garcez Palha. Lisboa: Cotovia, 1990.

DEL CORRO, G. *Oliverio Girondo*. Los límites del signo. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1976.

DUFLO, C. *Jouer e philosopher*. Pratiques Théoriques. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

FOGLIA, C. A. Xul Solar, pintor de signos efectivos. In: XUL SOLAR, Alejandro. *Alejandro Xul Solar*. Entrevistas, artículos e textos inéditos. Organização de Patricia Artundo. Buenos Aires: Corregidor, 2005. p. 80-87. Entrevista.

FOUCAULT, M. O caligrama desfeito. In: _____. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 1989. p. 17-36.

GIRONDO, O. Manifesto *Martín Fierro*. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas*: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos. São Paulo: Edusp, 2008. p. 142-144.

GIRONDO, O. *Oliverio Girondo*: Edición crítica. Raúl Antelo (Coord.); Madri; Barcelona; Lisboa; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1999.

GIRONDO, O. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Edición Facsimilar. Las Condes: Tajamar, 2009.

GRADOWCZYK, M. H. *Torres-García*. Utopía y transgresión. Montevidéu: Museo Torres-García, 2007.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens*. O jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUTCHEON, L. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

ISER, W. O jogo do texto. In: COSTA LIMA, Luís (Org.). *A literatura e o leitor*: Textos de Estética da Recepção. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 105-118.

KRAUSS, R. A circulação do signo. In: _____. *Os papéis de Picasso*. Tradução de Cristina Cupertino. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 41-94.

MALLARMÉ, S. Um lance de dados jamais abolirá o azar. Tradução de Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 149-175.

NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Tradução de Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2013.

PÉREZ, C. Les joguines de Torres-García. In: PEREZ, Carlos *et alii* (Org.). *Aladdin Toys*. Los juguetes de Torres-García. Valencia: Editorial Fundación Caixa Catalunya, 1998. (Catálogo de exposição).

RUBIONE, A. La literatura bifronte. In: FERRO, Roberto; PEREDNIK, J. S; SANTANA, Nahuel (conselho editorial). *XUL*. *Signo viejo y nuevo. Revista de poesía*, Buenos Aires, n. 6, p. 28-29, maio 1984.

SARLO, B. Buenos Aires, cidade moderna. In: _____. *Modernidade Periférica*. Buenos Aires 1920 e 1930. Tradução e posfácio de Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac & Naify, 2010. p. 29-57.

SCHILLER, F. *A educação estética do homem*: numa série de cartas. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2010.

SCHWARTZ, J. Quem o espantapájaros espanta? In: _____. *Fervor das vanguardas*. Arte e literatura na América Latina. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 131-147.

SCHWARTZ, J. Sílabas, as estrelas componham: Xul Solar e o neocriollo. In: _____. *Fervor das vanguardas*. Arte e Literatura na América Latina. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 148- 177.

VARGA, Z. Les jeux de la théorie: La métaphore du jeu dans la théorie littéraire de Roland Barthes. In: SIMONFFY, Zsuzsa (Org.). *Jeu, enjeu, double jeu*. Pécs: Université de Pécs (Hungria), 2005. p. 1-11.

X CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

20 a 23 de agosto de 2018

Realização

ABH Associação Brasileira de Hispanistas

Organização

DLES Departamento de Letras Estrangeiras

UFS Universidade Federal de Sergipe

Apoio

CAPES

CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

Edição digital | maio de 2019

Material produzido com o apoio da Chamada ARC Nº 06/2018 – Eventos Nacionais ou Internacionais do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Nº do Processo: 401525/2018-0.