

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Universidade Estadual Paulista, Campus Araraquara

Diretor

Prof. Dr. Arnaldo Cortina

Vice-Diretor

Prof. Dr. Cláudio César de Paiva

Pós-Graduação em Estudos Literários

Coordenadora

Prof^a. Dr^a. Juliana Santini

Vice-Coordenador

Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Editor responsável

Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Editores associados

Prof. Dr. Wilton José Marques

Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente



Endereço para correspondência, permuta, aquisição e assinatura:

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Seção de Pós-Graduação

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras

Rodovia Araraquara-Jaú, km 1

14800-901 Araraquara SP – BRASIL

FONE (16) 3334-6242 FAX (16) 3334-6264

e-mail: itinerarios@fclar.unesp.br

homepage: www.fclar.unesp.br

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara – Pós-Graduação em Estudos Literários

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

LITERATURAS DE
LÍNGUA ESPANHOLA

ISSN 0103-815x

ITINERÁRIOS	Araraquara	n.41	p.1-336	jul./dez. 2015
-------------	------------	------	---------	----------------

Conselho editorial

Alfredo Bosi (USP)
Antonio Dimas (USP)
Cecília de Lara (USP)
Cleusa Rios Pinheiro Passos (USP)
Diana Luz Pessoa de Barros (USP)
Evandro Batista Nascimento (UFJF)
Fernando Cabral Martins (UNL/Portugal)
Heidrun Krieger Olinto (PUC-Rio)
Ida Maria Ferreira Alves (UFF)
Jacqueline Penjon (Sorbonne Nouvelle/França)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
João Roberto Faria (USP)
José Luís Jobim (UFF/UERJ)
José Luiz Fiorin (USP)
Kathrin Rosenfield (UFRGS)
Lauro Frederico Barbosa da Silveira (UNESP-Marília)
Lúcia Teixeira de Siqueira e Oliveira (UFF)
Raúl Dorra (BUAP/México)
Ria Lemaire (Université de Poitiers/França)
Ronaldo de Melo e Souza (UFRJ)
Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos (USP)
Sandra Margarida Nitri (USP)
Tereza Virginia de Almeida (UFSC)
Vera Bastazin (PUC-SP)

Comissão editorial

Adalberto Luis Vicente
Ana Luiza Silva Camarani
Brunno Vinicius Gonçalves Vieira
Juliana Santini
Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Maria Célia de Moraes Leonel
Maria das Graças Gomes Villa da Silva
Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Wilton José Marques

Pareceristas deste número

Alexandre Bonafim Felizardo (UEG)
Alexandre de Melo Andrade (UFS)
Ana Cláudia da Silva (UnB),
Elizabeth Santos Rocha (UNESP)
Gloria Carneiro do Amaral (USP/Mackenzie)
Karin Volobuef (UNESP)
Lucia Teixeira (UFF)
Márcia Valéria Zamboni Gobbi (UNESP)
Márcio Roberto do Prado (UEM)
Márcio Scheel (UNESP)
Maria da Graças Villa Gomes da Silva (UNESP)
Maria de Lourdes Faria dos Santos Paniago (UFG)
Maria Dolores Aybar Ramires (UNESP)
Marie Helene Catherine Torres (UFSC)
Neiva Ferreira Pinto (UFJF)
Renata Marchezan (UNESP)
Silvia Helena Talarolli de Almeida Leite (UNESP)
Sonia Pascolati (UEL)

Normalização

Renata Acácio Rocha

Revisão do português

Cristiane Passafaro Guzzi

Revisão do inglês

Maria das Graças Gomes Villa da Silva

Editoração eletrônica

Eron Pedroso Januskeviciutz

Itinerários – Revista de Literatura / Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras. – Vol. 1, n. 1 (1990). – Araraquara : Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, 1990–

Semestral
Online
ISSN 0103-815x

I. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras.

CDD 800

Ficha catalográfica elaborada pela equipe da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp – Araraquara.

Indexada por: /Indexed by:

Web of Science (Thomson Reuters)
Emerging Sources Citation Index (Thomson Reuters)
LLBA – Linguistic and Language Behavior Abstracts
(Ulrichsweb : <https://ulrichsweb.serialssolutions.com>)
MLA – International Bibliography (Modern Language Association/EBSCOhost, ProQuest)
OCLC – WorldCat - Clase and Periodica
Academic Search Alumni Edition (EBSCOhost)
Academic Search Elite (EBSCOhost)

Fuente Academica Plus (EBSCOhost)
Dietrich's Index Philosophicus (De Gruyter Saur)
IBZ – Internationale Bibliographie der Geistes und Sozialwissenschaftlichen Zeitschriftenliterature (De Gruyter Saur)
Internationale Bibliographie der Rezensionen Geistes und Sozialwissenschaftlicher Literatur (De Gruyter Saur)
GeoDados

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO

PRESENTATION

Wilton José Marques e Adalberto Luis Vicente 9

LITERATURAS DE LÍNGUA ESPANHOLA

LITERATURES IN SPANISH

- Nação, fronteira e tradição: problematizações teóricas no contexto dos estudos literários

Nation, borders and tradition: theoretical questioning in the context of the literary studies

Andrea Cristiane Kahmann e Anselmo Peres Alós..... 15

- O naufrágio como operador de diferenças discursivas e identitárias: o caso de Álvarez Núñez Cabeza de Vaca

The shipwreck as an operator of discursive and identity differences: the case of Álvarez Núñez Cabeza de Vaca

Daniel Vecchio..... 37

- El *criollismo universal* en Jorge Luis Borges: apuntes sobre lengua y literatura

The universal criollismo in Jorge Luis Borges: appointments about language and literature

Santo Gabriel Vaccaro..... 53

- Tradição e apropriação: *El hacedor* (de Borges), remake de Fernández Mallo

Tradition and appropriation: El hacedor (by Borges), Fernández Mallo's remake

Luciene Azevedo 69

- Romance argentino e romance latino-americano: o caso Cortázar

The Argentinian novel and the Latin-American novel: the case Cortázar

Pedro Dolabela Chagas e Daniela Silva Pires 85

- Adolfo Bioy Casares e a amizade
Adolfo Bioy Casares and friendship
Karla Fernandes Cipreste 103
- Desterrar o deserto: miragens em meio à terra arrasada
Unearthing the desert: mirages in the waste land
Mariana Ruggieri 123
- Canção popular e cultura de massa em *La importancia de llamarse Daniel Santos*, de Luis Rafael Sánchez
Popular music and mass culture in Luis Rafael Sánchez's novel La importancia de llamarse Daniel Santos
Wanderlan da Silva Alves 137
- Una posible clave de interpretación para la narrativa breve de Pío Baroja: la percepción barojiana del entorno literario
A possible way of interpreting Baroja's short narratives: the barojian perception of the literary background
Francesca Crippa 157
- Os modos de leitura e construção do espaço no romance *Niebla*, de Miguel de Unamuno
Ways of reading and constructing the space in the novel Niebla by Miguel de Unamuno
Alexandre Silveira Campos 169
- Mulher e literatura em um ensaio de Montserrat Roig
Women and literature in an essay by Montserrat Roig
Katia Aparecida da Silva Oliveira 183
- Revisões do passado, reconstruções do presente: discurso feminino e história nas obras de Gioconda Belli
Reviews of the past, reconstructions of the present: gender discourses and history in the narratives of Gioconda Belli
Ana Cristina dos Santos 199

- O vazio como metáfora na obra de Roberto Juarroz
Emptiness as metaphor in the work of Roberto Juarroz
Marco Catalão..... 217

- Cinco fragmentos sobre o teatro de pós-ditadura de Eduardo ‘Tato’ Pavlovsky.
Da crítica ao realismo a um realismo crítico
Five fragments about the theater of post-dictatorship of Eduardo ‘Tato’ Pavlovsky. From the critique of realism to the critical realism
Nicholas Dieter Berdaguer Rauschenberg 235

- Joaquim Norberto de Sousa Silva e Juan María Gutiérrez: crítica literária e política no início do século XIX no Brasil e na Argentina
Joaquim Norberto de Sousa Silva and Juan María Gutiérrez: political and literary criticism in Brazil and Argentina in the beginning of the 19th-century
Marcelo Freddi Lotufo..... 259

VARIA

- O indianismo político de Nisia Floresta: um caso singular
Political Indianism of Nisia Floresta: a singular case
Fani Miranda Tabak 279

- Machado de Assis: correspondência e crítica
Machado de Assis: correspondence and criticism
Carlos Rocha 291

- Escrever para esperar a morte: o último Louis-René des Forêts
Writing to wait for the death: the last Louis-René des Forêts
Leila de Aguiar Costa..... 305

RESENHAS / REVIEWS

- Trilhas do fantástico
Gloria Carneiro do Amaral 319

ÍNDICE DE ASSUNTOS	323
<i>SUBJECT INDEX</i>	325
ÍNDICE DE AUTORES / <i>AUTHORS INDEX</i>	327
ÍNDICE DE RESENHAS / <i>REVIEWS INDEX</i>	329

APRESENTAÇÃO

Este volume da *Itinerários: Revista de Literatura*, dedicado às Literaturas de Língua Espanhola, compõe, com outros números já publicados (Relações França/Brasil, Literaturas de Língua Inglesa, Literaturas de Língua Alemã) e mais um volume que ainda virá a público no segundo semestre de 2016 (Literaturas de Língua Italiana), uma série de volumes dedicados às literaturas estrangeiras estudadas no âmbito das pesquisas realizadas no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Com isso, pretende-se, contando sempre com a contribuição espontânea de pesquisadores de diversas regiões brasileiras e do exterior, oferecer aos leitores um pequeno, mas significativo panorama das diversas tendências dos estudos sobre literaturas estrangeiras na atualidade, permitindo-lhes ter um uma noção das principais abordagens, problemas e redes de conhecimento que a literaturas de expressão espanhola mobilizam em função de sua amplitude espacial, da diversidade de questões civilizatórias e culturais que entram em cena, da evolução política e econômica dos países de língua espanhola, revelando um esforço de compreensão, de descoberta, de autonomia e de percursos originais que caracterizam esse espaço literário.

O primeiro artigo, intitulado “Nação, fronteira e tradição: problematizações teóricas no contexto dos estudos literários”, de autoria de Andrea Cristiane Kahmann e Anselmo Peres Alós, procura analisar criticamente três conceitos – nação, fronteira e tradição – a partir das discussões contemporâneas promovidas pela literatura comparada, pela teoria literária e pelos estudos culturais. Segundo os autores, a discussão desses conceitos permite reconhecer uma matriz literária essencialmente latino-americana que se apresenta como híbrida, *criolla*, *mestiza* e intercultural. O segundo artigo, assinado por Daniel Vecchio, retoma o início da colonização americana ao estudar o relato *Naufrágios* (1542) de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, um dos primeiros europeus a cruzar os atuais estados americanos do Texas, Novo México e Arizona. Segundo o autor, a análise do relato de Cabeza de Vaca revela aspectos do choque cultural entre europeus e nativos americanos, e as consequentes transformações identitárias de ambos, o que demonstra a riqueza histórica e literária dos textos do início da colonização americana.

O criolismo universal de Borges é discutido no artigo seguinte, “El *criollismo universal* em Jorge Luis Borges: apuntes sobre lengua y literatura”, de Santo Gabriel Vaccaro. Retomando os ensaios de juventude de Borges, o autor mostra como neles o escritor portenho alia elementos autóctones e estranhos, o próximo e o distante, fundindo temáticas de natureza regional com complexas reflexões de cunho universal. A presença de Borges na contemporaneidade é o tema do artigo

seguinte, de autoria de Luciene Azevedo, e intitulado “Tradição e apropriação: *El Hacedor (de Borges)*, remake de Fernández Mallo”. Partindo de discussões sobre autoria e originalidade, a autora analisa o “*remake*” realizado pelo escritor espanhol Fernández Mallo da obra *El Hacedor* de Borges. Publicado em 2011, *El Hacedor (remake)* constitui uma apropriação criativa do livro de Borges que estabelece uma negociação permanente entre a voz de Borges e a voz do autor espanhol. Assim, o artigo ilustra de modo bastante modelar como se dá a apropriação criativa do passado na contemporaneidade. O artigo subsequente, “Romance argentino e romance latino-americano: o caso Cortázar”, de autoria de Pedro Dolabela Chagas e Daniela Silva Pires, busca compreender o impacto da publicação de *O jogo da amarelinha* (1963) no contexto literário latino-americano. Segundo os autores, as opções estéticas de Cortázar neste romance iluminam a história do gênero na América Latina, pois o romance de Cortázar está conectado, ao mesmo tempo, à história do romance argentino e à literatura “global” de seu tempo. Em seguida, o romance do escritor argentino Adolfo Bioy Casares é objeto de análise de Karla Fernandes Cipreste no artigo “Adolfo Bioy Casares e a amizade”. As personagens do romance de Casares, segundo a autora, representam “[...] uma proposta ética e estética de resistência a estratégias de normalização de condutas calculadas para impedir vínculos comunitários [...]” e têm sua centralidade enquanto representações ficcionais da natureza humana na celebração da amizade.

Os dois artigos seguintes tratam do romance em outros espaços latino-americanos. Em “Desterrar o deserto: miragens em meio à terra arrasada”, Mariana Ruggieri, analisa a imagem do deserto em dois romances do escritor chileno Roberto Bolaño. Matéria constitutiva dos romances analisados, a representação do deserto em Bolaño tanto retoma a imagem da *terre gaste*, de Chrétien de Troyes e da *waste land* de T.S. Eliot; como também o deserto que se inscreve nos motivos do exílio e da errância, associado ao nomadismo da busca pelo outro, cumprindo, neste caso, a função de promessa. A seguir, o romance *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988), do escritor porto-riquenho Luis Rafael Sánchez, é objeto de estudo de Wanderlan da Silva Alves no artigo “Canção popular e cultura de massa em *La importancia de llamarse Daniel Santos*, de Luis Rafael Sánchez”. A tese do autor do artigo é a de que Sánchez “[...] faz uma leitura crítica do contexto mais amplo dos produtos culturais massivos na América Latina dos anos 1980, ao mesmo tempo em que reivindica sua potência crítica e expressiva para a narrativa literária.”

Os dois artigos seguintes tratam de narrativas de dois autores espanhóis. Em “Una posible clave de interpretación para la narrativa breve de Pío Baroja: la percepción barojiana del entorno literario”, Francesca Crippa analisa as narrativas breves de Pío Baroja, autor em geral associado à geração de 1898. Segundo a autora, Baroja pretendeu, por meio dessas narrativas, apreender a complexidade estrutural da sociedade espanhola de seu tempo, tentando entender as mudanças

radicais que a afetaram nas primeiras décadas do século XX. Já o artigo “Os modos de leitura e construção do espaço no romance *Niebla*, de Miguel de Unamuno”, de autoria de Alexandre Silveira Campos, serve-se de conceitos da topoanálise para demonstrar que em *Niebla*, a paisagem é sempre um produto do olhar do narrador, que estabelece um processo constante de naturalização da urbe e de urbanização da natureza.

Os dois artigos que seguem foram agrupados em função de ter em comum questões ligadas à autoria feminina. Katia Aparecida da Silva Oliveira em “Mulher e literatura em um ensaio de Montserrat Roig” discute as ideias da escritora catalã no que diz respeito à mulher como representação literária e ao espaço ocupado pelas mulheres escritoras na literatura. Por sua vez, dois romances da escritora nicaraguense Gioconda Belli são analisados por Ana Cristina dos Santos em “Revisões do passado, reconstruções do presente: discurso feminino e história nas obras de Gioconda Belli”. Segundo a autora, Belli reordena o passado e relê os eventos históricos a partir da participação de mulheres que foram excluídas pela historiografia oficial na narração do passado.

O dossiê sobre literaturas de expressão espanhola fecha-se com três artigos dedicados respectivamente à poesia, ao teatro e à crítica literária, esta última na Argentina e no Brasil. Em “O vazio como metáfora na obra de Roberto Juarroz”, Marco Catalão investiga a relação da obra do poeta argentino com o Budismo Zen a fim de compreender o processo metafórico e o vazio nela existentes. Segundo o autor, Juarroz atribui à poesia uma função etopoética, em que a dimensão metafísica é alcançada por meio da metáfora. No artigo seguinte, “Cinco fragmentos sobre o teatro de pós-ditadura de Eduardo ‘Tato’ Pavlovsky. Da crítica ao realismo a um realismo crítico”, Nicholas D. B. Rauschenberg analisa cinco peças do dramaturgo argentino para demonstrar que nelas se conformam um “absurdo histórico” e um “absurdo realista” que permitem pensar a obra de Pavlovsky como uma crítica à sociedade e seu brutal autoritarismo escondido nas normas sociais e estéticas. Encerrando esta seção, o artigo “Joaquim Norberto de Sousa Silva e Juan María Gutiérrez: crítica literária e política no início do século XIX no Brasil e na Argentina”, de autoria de Marcelo Freddi Lotufo, através do estudo comparado entre as literaturas românticas brasileira e argentina, busca compreender, as diferenças entre os dois críticos e a independência de suas críticas, mostrando os limites que as condições políticas locais impunham para os usos que estes faziam das matrizes liberais europeias.

Por fim, a seção Varia reúne três artigos. No primeiro deles, Fani Miranda Tabak, no artigo “O indianismo político de Nísia Floresta: um caso singular”, analisa o poema *A lágrima de um Caeté*, publicado em 1849, a fim de particularizar a abordagem do tema indígena pela autora, pois este representa, no caso, não só uma tensão, uma rachadura na construção do mito de fundação, mas um olhar crítico sobre o ideal de construção nacional de seu tempo. No artigo seguinte,

intitulado “Machado de Assis: correspondência e crítica”, Carlos Rocha serve-se da correspondência de Machado de Assis para analisar alguns de seus julgamentos sobre poetas contemporâneos, com isso, conclui o autor que “[...] as análises de Machado de Assis sobre a poesia dos poetas de seu tempo, presentes nas correspondências, pode nos conduzir a uma chave de leitura de sua própria obra poética, mesmo porque muito daquilo que é sugerido àqueles poetas se materializa em seus poemas”. O último artigo desta seção analisa um texto póstumo do escritor francês Louis-René des Forêts. Nele, Leila de Aguiar Costa, em “Escrever para esperar a morte: o último Louis-René des Forêts”, trata de questões afeitas à escritura, à morte e à subjetividade, mostrando que escritura e palavra oferecem ao corpo moribundo daquele que escreve salvação que, no fim das contas, passa pelo poético.

O volume completa-se com a resenha assinada por Gloria Carneiro do Amaral sobre o livro *A literatura fantástica: caminhos teóricos* de Ana Luiza Silva Camarani, publicado em 2013 pela Cultura Acadêmica. Lembra a resenhista que o livro de Camarani vem bem a calhar para os estudos sobre essa modalidade, gênero ou subgênero literário ao discutir a nomenclatura variada dos críticos e, como modelo de pesquisa, mostra que a leitura atenta dos textos é sempre um método de trabalho eficaz.

Wilton José Marques
Adalberto Luis Vicente



LITERATURAS DE LÍNGUA ESPANHOLA
LITERATURES IN SPANISH

NAÇÃO, FRONTEIRA E TRADIÇÃO: PROBLEMATIZAÇÕES TEÓRICAS NO CONTEXTO DOS ESTUDOS LITERÁRIOS

Andrea Cristiane KAHMANN*
Anselmo Peres ALÓS**

- **RESUMO:** Este artigo busca analisar criticamente três das construções conceituais fundamentais – nação, fronteira e tradição – no que diz respeito ao campo disciplinar dos Estudos Literários. Nesse sentido, espera-se realizar uma contribuição efetiva às discussões contemporâneas promovidas pela literatura comparada, pela teoria literária e pelos estudos culturais.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Nação. Fronteira. Tradição. Identidade cultural. Literatura comparada.

Nação: a invenção da tradição e o amálgama da identidade

A noção de território como componente necessário do Estado teve origem na modernidade, conformando uma solução aos conflitos entre ordens e autoridades existentes durante a Idade Média. Nesse sentido, esclarece Dallari (2001), o *território* atrela-se à *soberania*, uma vez que o primeiro foi concebido como a delimitação espacial da segunda. O exercício da soberania, que comumente vem referido como o direito/dever de *ação* do Estado moderno, desenvolveu-se como parte de um sistema mais amplo com formas muito específicas de vigilância e de monopólio sobre os meios da violência. Na contingência do percurso histórico, para dar sustentáculo à noção de soberania e proteger o território, formou-se o *Estado-nação*, que à estrutura jurídica do Estado moderno agregou a construção cultural da *nacionalidade* como uma forma de afiliação “[...] mais complexa que ‘comunidade’, mais simbólica que ‘sociedade’, mais conotativa que ‘país’, menos patriótica que *patrie*, mais retórica que a razão de Estado.” (BHABHA, 1998, p. 199).

* UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras – Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre – RS – Brasil. 91509-900 – E-mail: andreak.ufpb@gmail.com

** UFSM – Universidade Federal de Santa Maria. Centro de Artes e Letras – Departamento de Letras Vernáculas. Santa Maria – RS – Brasil. 97105-900 – E-mail: anselmoperosalos@gmail.com

A nação é uma forma particular de comunidade que surge no processo histórico correspondente à emergência de novas formas sociais de produção em que aparece prioritariamente uma comunidade étnica nova, com uma base territorial comum, associada a elementos culturais e linguísticos a se reforçarem mutuamente (TORRES RIVAS, 1981, p. 88-89). Seguindo a linha de Bhabha (1998), propõe-se a compreensão da nacionalidade como uma estratégia de identificação cultural e de interpelação discursiva que os Estados operam para legitimar sua atuação e inscrevê-la como fruto de uma vontade coletiva ao mesmo tempo em que transformam o *povo* em sujeito imanente e partícipe das entidades políticas.

Com o escopo de estabelecer ou simbolizar a coesão social, de legitimar instituições, *status* e relações de autoridade, ou mesmo para inculcar padrões comportamentais, foram inventadas as tradições em face do construto de nacionalismo. Hobsbawm e Ranger (1984, p. 19) detiveram-se no estudo das invenções das tradições¹ e apontaram o surgimento da bandeira, do hino e das armas nacionais com esse pretexto: “[p]arece que o elemento crucial foi a invenção de sinais de associação a uma agremiação que continham toda uma carga simbólica e emocional, ao invés da criação de estatutos e do estabelecimento de objetivos da associação.” Nessa égide, as práticas tradicionais existentes foram revistas, ritualizadas e reinseridas no contexto social com fins a servir aos propósitos nacionais. Canções e danças folclóricas foram imbuídas de conteúdo patriótico-progressista, desenvolveu-se uma série de rituais alicerçados, muitas vezes, na amálgama Estado-Igreja, e impôs-se a criação de um passado antigo que extrapolasse a continuidade histórica real, fosse pela lenda ou pela invenção. Geraram-se, assim, símbolos e imagens oficiais com o intuito de *personificar* a nação.

A formação de uma cultura nacional, segundo Stuart Hall (2003, p. 48-50), definiu a criação de padrões de alfabetização que generalizavam uma única língua vernácula como meio dominante de comunicação em toda a nação. A fundação de um Estado próprio e de um idioma comum são elementos de ordem política e cultural de fundamental relevância para o sentimento de solidariedade nacional, visto que o primeiro é condição *sine qua non* para a existência de uma sociedade política, e o segundo assume dimensões imprescindíveis em face da formação da cultura nacional, conforme Roland (1997, p. 64):

O idioma comum nas modernas sociedades letradas tem servido à ampliação da leitura de obras literárias. Pois, à diferença do “gozo da arte”, que exige maior cultivo dos indivíduos e por isso é mais aristocrático, a leitura em língua

¹ Para os autores, as tradições pertenceriam a três tipos superpostos: (1) as que simbolizam união social, como hinos, bandeiras e armas nacionais; (2) as que legitimam estruturas institucionais, como sistemas legais, aparatos administrativos, educacionais ou religiosos, e (3) as que visam a inculcar sistemas de valores e acordos de conduta, como os costumes (HOBBSAWM; RANGER, 1984). Neste trabalho, serão consideradas, especialmente, as tradições do primeiro tipo.

vernácula (já compreendido o jornal, enquanto veículo de literatura de massas) é mais democrática e, por isso, pode funcionar como um “cimento”, um agente de unificação dos valores culturais e do sentimento de solidariedade comuns.

Com efeito, importantes obras literárias ecoam sob os pilares da nação moderna, já que a nação é, mais do que um evento jurídico-social, um escopo de identificação cultural por meio de formas discursivas que funcionam em nome dessa coletividade construída. A nação é, portanto, uma forma de filiação textual, o produto de uma narrativa que legitima arranjos políticos e orienta a consciência histórica. Nas palavras de Jürgen Habermas (1998, p. 91):

Para poder dar forma y servir de soporte a una identidad colectiva, el plexo de la vida lingüístico-cultural ha de ser hecho presente en unos términos capaces de fundar sentido. Y sólo la construcción narrativa de un acontecer histórico dotado de un sentido cortado al talle del propio colectivo puede suministrar perspectivas de futuro orientadoras de la acción y cubrir la necesidad de afirmación y autoconfirmación.

Assim, as diferenças regionais e étnicas foram gradualmente sendo colocadas sob o *teto* do Estado-nação, tornando-se fonte de significados para as identidades culturais modernas. No interregno da construção cultural de uma identificação em torno ao elemento político do Estado, a literatura, como texto privilegiado na medida em que pôde inserir em si o histórico e o mítico e preencher os vazios da memória coletiva, desempenhou um papel exponencial em direção ao ancoramento do sentimento de identidade, como refere Bernd (2003, p. 11). Nos casos em que isso não foi suficiente, houve, ainda, a alternativa das ditaduras absolutistas para resolver o problema da unidade nacional, no comentário de Torres Rivas (1981, p. 113).

Como o movimento político-militar sempre foi uma alternativa a ser considerada na contextualização dos Estados incipientes, fatores coesivos de centralização do poder e expansão político-administrativa motivaram a definição de novas dimensões do nacional. O Estado *coagulante* encarregou-se de fazer coincidir a jurisdição com a fronteira. Considerando que o monitoramento reflexivo que a organização estatal permite é cerceado pelo estabelecimento das fronteiras, resta compreensível por que as lutas por territórios marcaram a formação dos Estados nacionais e têm espaço até o hodierno com base no que se estabeleceu denominar *princípio da impenetrabilidade*, o qual, para Dallari (2001, p. 90), “[...] significa reconhecer ao Estado o monopólio de ocupação de determinado espaço, sendo impossível que no mesmo lugar e ao mesmo tempo convivam duas ou mais soberanias.” Depreende-se, pois, que, em uma situação em que dois Estados disputam um território, não há a (co)existência de duas ou mais soberanias, mas,

isto sim, o estado de conflito caracterizado pela ausência (ou alternância) de leis soberanas. E, nesse contexto, o território será tão-somente uma precária definição espacial engendrada provisoriamente pelas pulsões expansionistas.

O nacionalismo, mais que todos os *ismos* que marcaram o século XX, ocupou um espaço privilegiado no período do entre-guerras, com o colapso dos grandes impérios multinacionais da Europa central e oriental e a Revolução Russa. Conforme Hobsbawm (1990, p. 163-166), o apogeu nacionalista delineou-se entre os anos de 1918 e 1950 e foi primordialmente marcado pelo princípio *wilsoniano* (HOBSBAUWM, 1990, p. 166) de fazer coincidir as fronteiras do Estado com as fronteiras da nacionalidade e da língua – tarefa para a qual a expulsão maciça ou o extermínio de minorias sempre estiveram entre as alternativas cogitadas pelos tomadores de decisão². Convém recordar que, em 1915, os turcos levaram a cabo a eliminação em massa de armênios e, depois da guerra greco-turca de 1922, expulsaram de 1,3 a 1,5 milhões de gregos da Ásia Menor. Hitler, por sua vez, tanto fez transferir alemães que não viviam em território pátrio (como os do Tirol meridional italiano) para a própria Alemanha como mandou eliminar judeus que maculariam o ideal de pureza da *raça* ariana. Finda a segunda guerra, seria a vez de os alemães serem expulsos em massa, especialmente da Polônia e da Tchecoslováquia, enquanto a fortaleza do matrimônio Estado-nação reforçava a luta pela consolidação do Estado de Israel.

Alguns historiadores explicam esse nacionalismo exacerbado que marcou o início do século XX em função das crises do período: “[e]nquanto uma violenta nevasca fustigava a economia como um todo, o capitalismo mundial refugiava-se nos iglus de suas economias de Estado-nação e de seus impérios associados.” (HOBSBAWM, 1990, p. 160). Além disso, o surgimento da moderna comunicação de massa permitiu a divulgação das ideologias populistas. De certa maneira, a partir do momento em que a voz dos locutores passou a invadir os lares, houve uma ruptura entre as esferas públicas e privadas. O rádio, bem como o cinema, os jornais impressos e, mais tarde, a televisão, (re)elaborou os símbolos nacionais e sofisticou o sentimento de pertença ao nacional por meio de músicas, narrativas e mitos. O esporte também desempenhou um importante papel na canalização dos interesses particularistas para o escopo nacionalizante. Não por casualidade, foi no período entre-guerras que a Copa do Mundo se introduziu no meio futebolístico. E os jogos olímpicos de 1936 demonstraram em que medida um evento esportivo poderia operar como marco de autoafirmação nacional.

Apesar de os nacionalismos serem criações essencialmente europeias, a ideia disseminou-se surpreendentemente, reforçando, de forma indelével, também as identidades do chamado Terceiro Mundo. A América Latina tratou de importar

² Tradução do inglês *decision makers* como vem sendo apresentada nos modernos manuais de Administração. Preferiu-se o emprego deste termo por ser mais amplo, visto que – nem sempre – as decisões eram tomadas por representantes da cúpula governamental.

o modelo, adaptando seus *slogans* e seus rituais à máxima anti-imperialista³. A difusão geográfica desses movimentos e a invenção de novos modelos a partir do padrão europeu fez com que, em qualquer lugar do globo, quem quer que pedisse a palavra em nome de algum povo oprimido ou sem reconhecimento, o fizesse com base no princípio de nacional e no direito de autodeterminação. Sob o signo do nacionalismo, liberdade e autodeterminação política significaram, ao mesmo tempo, a soberania popular de cidadãos com iguais direitos e a autoafirmação, em termos de política de poder, da nação que se tornou soberana (HABERMAS, 1998, p. 90).

Entretanto, o escopo nacionalizante, tal como formulado por seus pregadores oficiais, não necessariamente coincidia com a real (auto)identificação do povo em questão. Por outro lado, comumente, o povo tampouco parecia sentir-se integrado a esse Estado territorial que declarava englobá-lo. O mundo que sobreviveu à Segunda Guerra o soube bem: duas Alemanhas representavam a nação separada, e uma Iugoslávia englobava uma variedade de identidades nacionais, enquanto os israelitas, há séculos sem Estado, tentavam resgatar uma língua e uma afinidade cultural perdidas.

Habermas, ao ponderar sobre a decadência dos nacionalismos, a vê diretamente associada ao holocausto. A consciência histórica sobre o caminho que empreendeu a Alemanha “[...] *es algo que em todo caso ha perdido tras Auschwitz su capacidad de configurar mitos.*” (HABERMAS, 1998, p. 84). A geração que viveu a humilhação do muro de Berlim carregou, ainda, o peso de ser herdeira ou das vítimas e dos que resistiram ao nazismo, ou dos apoiadores e dos que nada fizeram para impedir essa degradação. De qualquer sorte, distintas classes de responsabilidade passaram a ser definidas, e as tradições, que até então tinham nutrido sem maiores resistências as continuidades históricas, passaram a ser severamente questionadas.

O período imediatamente posterior à Segunda Guerra presenciou a ascensão de movimentos nacionalistas de caráter essencialmente negativo, ou seja: separatistas. Iniciou-se um interessante processo de descolonização que resultou na independência da Índia, Birmânia, Ceilão e Indonésia, já em 1947. Logo após, as regiões islâmicas, os países centro-africanos e o restante das colônias do sudeste da Ásia e do Caribe, paulatinamente, declararam-se independentes das potências coloniais. Esboçou-se *o fim dos impérios* (HOBSBAWM, 1995, p. 198-221). Enquanto isso, na Europa, as economias tentavam recuperar-se da crise desencadeada pelos anos de guerra. Teve lugar o Estado Social, embasado na construção de direitos civis e na realização efetiva de direitos sociais básicos. As economias de mercado receberam o apoio decisivo dos Estados Unidos, país que acabou a guerra como detentor de dois terços da produção industrial do mundo

³ A questão imperialista permaneceu ao largo do anti-imperialismo com a força da presença na ausência: se o imperialismo foi uma construção fundamentada no poder, também o anti-imperialismo o é, pois, da mesma forma, está baseado na imagem que constrói de si próprio.

e viu aumentar em dois terços seu produto nacional bruto (HOBBSAWM, 1995, p. 254). Os arranjos políticos promovidos pela chamada *Guerra Fria* e a ameaça constante da competição armamentista deixaram evidente que os moribundos Estados nacionais estavam inseridos em um “[...] processo cheio de risco de autodomesticação de alianças armadas atômicamente [...]” (HABERMAS, 2001, p. 63) e que se fazia mister angariar o apoio de um ou outro polo hegemônico. O bloco capitalista logo pôde perceber a conformação de uma economia transnacional, o que provocou deslocamentos na relação entre aparatos de mercado e poder político. Nessa conjuntura, eram os Estados que estavam inseridos nos mercados, e não o contrário (HABERMAS, 2003, p. 103-104).

Esse contexto marcou a derrocada do nacionalismo, em sua conotação originária, para o que, pondera Kliksberg (1998, p. 12), contribuiu o desmonte da estrutura estatal e a sua ineficácia ante as funções sociais. Especialmente nos contextos de maior instabilidade, como é o caso da América Latina, o projeto desenvolvimentista restou entregue ao mercado e à “mão invisível”. A insatisfação da sociedade civil com o Estado reduzido ao mínimo, subordinado às relações econômicas internacionais e já sem forças de associar os símbolos de orgulho nacional às suas razões, provocou a perda da credibilidade que atingiu a esfera pública em geral. Imerso em uma crise de identidade sem precedentes e questionado em sua *funcionalidade*, o esvaziamento do Estado nacional, de acordo com Habermas (2003, p. 106-107), conectou-se com a perda da capacidade de controle, o crescente *déficit* de legitimação nos processos decisórios e a incapacidade, cada vez maior, de fornecer serviços de organização e de condução eficazes do ponto de vista da legitimação.

A globalização veio pôr em xeque todo o aparato jurídico-estatal ao promover a queda de barreiras territoriais para o capital e as mercadorias. A questão mais importante para as economias nacionais passou a ser a aceleração do fluxo do capital internacional e a valorização das praças de investimento de uma nação por meio dos mercados financeiros interconectados em nível global. Também a divulgação do *modus vivendi* dos povos promotores dessa perspectiva globalizante chocou-se com os padrões de vida da aldeia. Estado, sociedade e economia não são mais os mesmos após a permeabilização das fronteiras nacionais, nem a cultura, pois:

Essa diluição de fronteiras, que se processa aceleradamente nos campos da economia, da sociedade e da cultura, atinge as condições de existência de um sistema estatal erguido sobre bases territoriais, o qual continua sendo, mesmo assim, o fornecedor mais importante de atores coletivos para o cenário político. (HABERMAS, 2003, p. 104).

Diante dessa perspectiva, pergunta-se o que restaria, então, para os localismos, os regionalismos, os nacionalismos, ou o termo que se queira empregar para

identidades particularistas, ante os sobressaltos do *Umwelt*⁴? Stuart Hall (2003, p. 69), em face do exposto, postulou três possíveis consequências, a saber: (1) as identidades “locais” estariam se *desintegrando* como resultado da homogeneização cultural; (2) elas estariam sendo *reforçadas* pela resistência à globalização; (3) elas estariam em declínio, em detrimento de *novas* identidades (híbridas) que tomariam seu lugar. Esses postulados dão ideia das dimensões do questionamento que aqui se propõe e, para melhor compreender a concentração do Estado nas margens do sistema simbólico de referência, no ponto que segue serão elaborados conceitos atinentes à fronteira como limite territorial e de suas consequências em face dos construtos de nacionalidade e tradição.

Fronteira: o limite da soberania, a contingência do *entrelugar* e o papel da literatura

Nesse contexto em que tendências globalizantes modificam a constelação histórica e no qual Estado, economia, sociedade e cultura já não são comportados pelo âmbito das fronteiras nacionais, faz-se mister uma análise mais minuciosa dos conceitos atinentes à fronteira. Até porque, seguindo o raciocínio de Zulma Palermo (2004, p. 237), “[...] *la noción de nación no resulta posible sin su complementaria, la de fronteras, pues es dentro de éstas que aquella se organiza, cobra cuerpo definido y se diferencia de las demás.*” Dessa forma, as linhas que seguem orientam-se pelo escopo de abordar o conceito de fronteira, seja como margem territorial, seja como margem discursiva, em um viés paralelo de ascensão e queda do construto ideológico de nação.

Há que se considerar, primeiramente, que os conceitos de *fronteira* e *limite*, no sentido moderno, emergiram atrelados à noção de território. No período de ascensão dos nacionalismos, a definição/ampliação dos limites territoriais implicou um símbolo da autoridade dos Estados em formação.

Por todos los lados las fronteras fueron objeto de negociación, enfrentamientos bélicos, convenios, conferencias internacionales, etc., procedimiento esencial para definir el atributo/relación entre la calidad de lo interior y exterior; que contribuye, junto a otros elementos, a favorecer la identidad nacional. Preliminar, incompleta, ella empieza por ser “conciencia de lo interior”, en una definición todavía estrecha, regional o local, de los horizontes nacionales. (TORRES RIVAS, 1981, p. 114).

⁴ Do alemão, “ambiente”. Preferiu-se não traduzir a expressão para deixá-la mais em conformidade com as leituras do conceito nos campos da Sociologia e da Ciência Política. No citado livro de Stuart Hall (2003), a palavra aparece assim, grafada em alemão.

Embora corriqueiramente os termos *fronteira* e *limite* sejam referidos como sinônimos, há diferenças essenciais entre eles. A noção de *fronteira* “[...] nasceu como um fenômeno da vida social espontânea, indicando a margem do mundo habitado [...]” (MACHADO, 1998, p. 41), isto é, a fronteira era o que marcava o *começo* do Estado. Somente quando os padrões de civilização ultrapassaram o nível da subsistência é que a fronteira começou a ser percebida como lugar de comunicação entre os Estados e, em consequência disso, assumiu contornos políticos⁵. Já o conceito de *limite*, este sim, surgiu para designar o *fim* do controle de uma unidade político-territorial. Em face do exposto, o limite seria tão-somente uma abstração sujeita a leis internacionais, sem existência material. A diferença fundamental entre fronteiras e limites consistiria em que, enquanto as primeiras estariam orientadas para fora (exercendo força centrífuga), os limites orientar-se-iam para dentro do território (exercendo força centrípeta). Mais que uma simples sutileza em termos de nomenclatura, essa constatação traz sérias implicações:

Enquanto a *fronteira* é considerada uma fonte de perigo ou ameaça porque pode desenvolver interesses distintos aos do governo central, o *limite* jurídico do Estado é criado e mantido pelo governo central [...], enquanto a *fronteira* pode ser um fator de integração, na medida em que for uma zona de interpenetração mútua e de constante manipulação de estruturas sócio-políticas e culturais distintas, o *limite* é um fator de separação, pois separa unidades políticas soberanas e permanece como um obstáculo fixo, não importando a presença de certos fatores comuns, físico-geográficos ou culturais. (MACHADO, 1998, p. 42).

Em face do quadro em tela, observa-se, com Leenhardt (2002, p. 28), que a definição dos limites territoriais ocorreu de forma independente (ou mesmo contrária) aos desejos e aspirações dos habitantes da fronteira:

É preciso [...] notar que, quando os Estados, Reinos ou Províncias tratam de *contratar*, quer dizer, de fixar as fronteiras por tratados mais que pelas armas, não intervêm em um território virgem. Práticas ancestrais foram já estabelecidas entre as populações que se tocam, constituindo *modus vivendi* que integram uma definição prática, senão geográfica da fronteira, que pode então diferir significativamente daquela dos topógrafos.

A fronteira constituiu, enfim, menos uma linha que um espaço, menos um marco físico ou natural que um sistema simbólico e, embora a conceituação jurídica acarretasse, por si só, os desdobramentos políticos, ela acabou por encerrar em

⁵ Cabe, aqui, a observação de que, até o fim do século XIX, não se conhecia passaporte, e o trânsito de pessoas de um país para outro era feito sem maiores formalidades.

si um significado que operou para além dos aspectos territoriais, definindo-se como marco de referência identitária: “[...] mesmo nesta dimensão de abordagem fixada pela territorialidade e pela geopolítica, o conceito de fronteira já avança para os domínios daquela construção simbólica de pertencimento a que chamamos identidade.” (PESAVENTO, 2002, p. 36). Assim, conformando-se como construção de significado que guia a percepção da realidade em face das elaborações imaginárias de referência, a fronteira definiu princípios de reconhecimento que propuseram um *Nós* com relação a um *Outro*, condizentes com as políticas homogeneizantes do Estado-nação. A especificidade da nação repousaria na sua diferença, requerendo, para tanto, a definição de fronteiras simbólicas a se fortalecerem pela modulação de um conjunto de significantes emblemáticos. Para tanto, as identidades nacionais valeram-se do componente linguístico e modelaram tradições, mitos e narrativas heroicas.

Entretanto, ao representar não apenas um trânsito de lugar, mas as condições favoráveis para o diálogo e para o intercâmbio, as fronteiras configuraram um espaço novo caracterizado pela imbricação. Dessa forma, as regiões fronteiriças comumente foram objeto de preocupação dos Estados no sentido de controle e vinculação, já que muitas vezes estavam representadas como uma versão deturpada do *caráter nacional*, imiscuída pelo *Outro*, implicando uma grave afronta à soberania. O reforço do que se convencionou chamar *identidade nacional* teve sérias consequências nesse âmbito, firmando-se como a negação desse *Outro*: “[...] *la frontera sirve para señalar y favorecer la identidad de las naciones que están detrás de ellas. La línea de frontera se convierte así en una línea de defensa contra lo foráneo.*” (BETANCOR; ANGELO, 1998, p. 72).

Conforme Leenhardt (2002, p. 29), as fronteiras induziram a sua possibilidade de análise sob o paradoxo da ambivalência e da ambiguidade, visto que comportam dois estados de ser ao mesmo tempo em que trazem consigo a possibilidade de ser um *outro*, um *terceiro* (PESAVENTO, 2002, p. 37). Dessa forma, esse *terceiro* conformaria um posicionamento “[...] que envolve o distanciamento e o estranhamento como atitude, e a ambivalência e a ambiguidade como condição de ser [...]” (PESAVENTO, 2002, p. 38), razão pela qual a principal característica do sujeito que habita a fronteira é referida como a *ex-centricidade*. Com efeito, permitindo-se uma análise sob a ótica da desconstrução de Derrida, nota-se que a condição do ser *fronteiriço* conformaria uma espécie de *entrelugar*. A fronteira não se situaria em nenhum dos polos que exercem funções opostas em um raciocínio binário; isso porque ela seria, ao mesmo tempo, *um*, *outro*, *ambos* e *nenhum*. A condição de fronteira seria conflagrada pela situação de ser *borda*, *marginem*, *franja*. E não estar no centro implicaria tanto o estar distante quanto o ser diferente. Em outras palavras, ser fronteira seria postular a posição do *estranho*.

Na abordagem teórica de Bhabha (1998, p. 20), a constituição dos *entrelugares* nas articulações de diferenças culturais forneceram subsídios para a “[...] elaboração

de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação.” Conflagrar-se-ia, então, a exigência da criação do *novo* como ato insurgente de tradução cultural, em que esse *novo* não fosse parte do *continuum* de passado e presente. Essa (re) elaboração, enfim,

[...] não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, reconfigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, 1998, p. 27).

Objeto da preocupação teórica dos estudos pós-coloniais e contingência do viver o interstício, o estar na fronteira acarretaria, ainda, o espírito de distanciamento que acompanharia o (re)inserir-se no lar e no mundo e a condição das iniciações extraterritoriais e interculturais: a sensação de *estranhamento* [*unhomeliness*]. Estar estranho ao lar [*unhomed*] seria diferente do estar sem-lar [*homeless*] e de modo análogo classificar-se-ia o *estranho* [*unhomely*] (BAUMAN, 1999)⁶. Ser um estranho, para Bauman (1999, p. 85), significa, antes de tudo, que nada é natural, que nada lhe é dado por direito – nisso, difere-se do *nativo*, característica do *estar situado* ou *afinado* com uma visão de mundo relativa-natural, conforme postulados heideggerianos. O estranho seria, então, aquele que fica *do lado de fora* e isso o lançaria à posição de *objetividade*, que atrai o desconforto dos *nativos*, inseguros nas suas maneiras e verdades domésticas:

Na visão de mundo do nativo, a essência do estrangeiro é a ausência de lar. Ao contrário de um forasteiro ou estrangeiro, o estranho não é simplesmente um recém-chegado, uma pessoa temporariamente deslocada. Ele é um *eterno nômade*, sempre e em toda parte errante, sem esperança de jamais “chegar”. A “objetividade” da sua visão (o cosmopolitismo, o antipatriotismo, a ausência de compromisso, a marca do “vira-casaca”) consiste precisamente na sua capacidade de distinguir as estações da sua irrefreável peregrinação: no que lhe diz respeito, todas elas não passam de sítios confinados no espaço, fadados a se tornar passado no futuro. Ultrapassados e mais cedo ou mais tarde deixados para trás, todos lhe parecem idênticos na sua *negatividade*, uma vez que nenhum deles é um lar. (BAUMAN, 1999, p. 89).

Não obstante, tendo em vista a conformação do que restou definido por Habermas como pós-nacionalismo, a análise do ser intersticial conduz a certos questionamentos. Antes de tudo, pergunta-se: é possível a abordagem com base

⁶ O autor emprega a nomenclatura em inglês, tal como apresentada entre colchetes no corpo do texto.

no sentimento de *estranhamento*, em plena era do *descentramento do sujeito* (GIDDENS, 2002, p. 221)? O que significaria *estar afinado* com uma visão de mundo, se o *desencaixe* passou a ser entendido como característica inerente às identidades da pós-modernidade? Além disso, o que corresponderia ao *sentir-se em casa* em tempos de diáspora, de internet, de empresas transnacionais? E onde seria o *centro* em um plano em que a margem pode, a qualquer momento, subverter a ordem estabelecida? *Estar do lado de fora* não seria, pois, simplesmente uma questão de ângulo? Esses questionamentos têm ocupado espaço privilegiado na esfera de produção científica hodierna e explicam a retomada do interesse pelas fronteiras. A partir da crítica pós-moderna, o *centro* tomou consciência da sua própria *crise da centralidade* e a promoção do *culto às margens* veio a consagrar os *entrelugares*:

Uma emergência que, ao ocorrer em paridade com a de uma amálgama de fenômenos híbridos e virtualmente nômadas, parece dotar a fronteira de uma particular sensibilidade para pensar a relação entre as margens e os centros, vocacionando-os para questionar de modo fecundo, isto é, em termos de transgressão necessária, os limites sugeridos pela modernidade. A novidade, a haver alguma, não radicará tanto na possibilidade da transgressão quanto, sobretudo, no culto dessa transgressão, na promoção da fronteira enquanto local promíscuo, e, por isso mesmo, espaço natural de uma “subjetividade emergente”. (MARTINS, 2000, p. 138-139).

Não só a Sociologia, mas também a Literatura Comparada, vem, há tempos, operando como elemento de subversão da ordem estabelecida pelas culturas nacionais. De certa forma, poder-se-ia afirmar que os estudos comparatistas se anteciparam à derrocada dos nacionalismos, definindo, já com Goethe, uma perspectiva pós-nacionalista e multiculturalista da produção literária com a cunhagem do conceito de *Weltliteratur*. Também a tradução, como paradoxo que é de, a um só tempo, suprimir as diferenças entre uma língua e outra e revelá-las mais plenamente, recriando noções literárias e enriquecendo os sistemas que interagem entre si, tem desempenhado relevante função na queda de barreiras.

O papel político dos Estudos Literários, especialmente no decorrer do século XX, tem sido destacado por movimentos contestatórios, encorajando políticas emancipatórias de grupos marginalizados por definições de raça, gênero e, também, nacionalidade: “[a] literatura sempre se preocupou com questões de identidade e as obras literárias esboçam respostas, implícita ou explicitamente, para essas questões [...]” (CULLER, 1999, p. 108), porque “[...] a literatura não apenas fez da identidade um tema; ela desempenhou um papel significativo na construção da identidade dos leitores.” (CULLER, 1999, p. 110-111). E não seria agora, em que se debatem os impactos da perspectiva pós-tanta-coisa, que

a Literatura se furtaria desse papel que sempre assumiu como seu. A propósito, Chiappini (2002, p. 49) comenta: “[n]ão é ocasional se o debate multicultural tem lugar nos departamentos de literatura e estudos étnicos e não nos de sociologia ou filosofia nos Estados Unidos. Porque a literatura sempre deixou dialogar a contradição e tematizou os estereótipos.”

Também Szegedy-Maszak (2004, p. 220) faz questão de recordar que a percepção do deslocamento da visão do mundo atrelado à perspectiva globalizante pôde, em muitos casos, ser compreendida por meio de narrativas que abordavam a experiência da *nova migração* ou do exílio, citando o exemplo de Imre Kertész, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 2002: “*Kertész has a double identity: history forced him to see himself as belonging both to ‘us’ and to the ‘other’, and his language reflect this.*” Essa dualidade (de ser *Nós* e *Outro* concomitantemente), prerrogativa que tornou Kertész merecedor de um Nobel, parece querer desestruturar a dicotomia *estranho vs. nativo* proposta por Bauman. A respeito, Boening (2004, p. 233) traça seu comentário:

What has happened in the recent past [...] is that cultures no longer stand across from one another, but have become transient, mobile and portable. In the new postnational world, exile, or perhaps better, dispersal, is not the exceptional condition, but the norm. The world appears to be changing from a fairly orderly arrangement of “friends” an “enemies” into an unruly, confusing, disorderly collective of strangers.

Nesse contexto, se há 30 anos era possível chamar *estranho* àqueles sujeitos que conviviam paradigmaticamente com sua condição de *eternos nômades*, membros do corpo diplomático ou perseguidos por razões políticas ou étnicas, hodiernamente, todos carregam a condição de *estranhamento* ante a recombinação dos contextos locais através de distâncias indeterminadas do espaço/tempo. O que viria a ser, então, um *lar* ou um lugar definido como capaz de evocar no sujeito descentrado a marca da pertença? Seria possível arriscar que os *entrelugares*, como articulações contingentes do hibridismo cultural, estariam mais propensos a renovar as tradições do passado e enfrentar o *desencaixe* das perspectivas pós-nacionais? Ante o contexto de queda de barreiras, insiste-se em perguntar: o que restou para as identidades *locais*, retomando-se as discussões propostas por Stuart Hall (2003, p. 69)?

Todos esses questionamentos acarretaram novas tendências para as pesquisas em Literatura. Rodrigues (2003, p. 109) observa que “[...] no panorama dos eventos da área dos Estudos Literários e Comparados no Brasil, realizados nos últimos anos, a questão da identidade nacional surge como um dos tópicos centrais, senão como o tema aglutinador.” Nesses termos, surgiram três eixos de problematização da questão em face da perspectiva literária: (1) o rastreamento das inter-relações

entre narrativa, poder cultural e conceito de nação em contextos diferenciados histórica e geograficamente; (2) a análise das construções de identidades como formas de afiliação e/ou resistência às construções oficiais da cultura, salientando o papel da história como elemento de resistência, possibilitando a reinvenção do sistema de significações e valores da cultura; (3) a abordagem da questão da imbricação entre o ficcional e o histórico na textualização do imaginário cultural que, ao lidar com elementos sócio-políticos, dá origem a processos identitários (RODRIGUES, 2003, p. 109).

Globalização: o descentramento do sujeito e a busca da memória

A globalização, principal faceta do pós-nacionalismo, não é um fenômeno recente. Giddens (1991, p. 69), a propósito, comenta que “a modernidade é inerentemente globalizante”. Porém, desde os anos 70, tanto o alcance quanto o ritmo da integração global aumentaram enormemente, acelerando os fluxos e os laços entre as nações. No final da década de 80, o termo popularizou-se e passou a ser menção obrigatória em qualquer discurso a abordar a ordem dos Estados contemporâneos. Exemplo do efeito que representa, o vocábulo *globalização*, conforme Giddens (2005, p. 18), “[...] surgiu de lugar nenhum para estar em quase toda parte [...]”, significando a queda de fronteiras para o capital e para a renovação das identidades.

A principal faceta do processo globalizante foi o que Ohmae (1996, p. 6) chamou de “o fim do Estado-nação”, apontando que os países têm se tornado “[...] inevitavelmente vulneráveis à disciplina imposta por opções econômicas feitas em outros lugares por pessoas e instituições sobre as quais não têm nenhum controle possível.” Dessa forma, o modelo de Estado-nação, como tradicionalmente é concebido, vem se tornando, cada vez mais, uma ficção nostálgica, pois cada país é “[...] uma combinação heterogênea de territórios com necessidades totalmente diferentes e capacidades de contribuição completamente diferentes [...]” (OHMAE, 1996, p. 6-7), e quando se analisa “[...] detalhadamente os bens e serviços atualmente produzidos e comercializados ao redor do mundo, bem como as empresas responsáveis por eles, não é fácil associar-lhes um rótulo nacional exato.” (OHMAE, 1996, p. 7). Porém, a nacionalidade, como ficção nostálgica, tem garantido poder de mercado:

Quando a atividade econômica ostenta agressivamente um rótulo nacional hoje em dia, isso não se dá em benefício da precisão, ou devido à preocupação com o bem-estar dos consumidores individuais. Trata-se, primariamente, de uma mini-bandeira do nacionalismo barato – ou seja, uma celebração chauvinista da nacionalidade, que valoriza muito mais os símbolos que despertam emoções do que melhorias concretas de qualidade de vida. (OHMAE, 1996, p. 7).

As razões do emprego do “nacionalismo barato” (no dizer de Ohmae) ante as estratégias de marketing estão relacionadas com a revalorização das identidades nacionais. Com o fim da Guerra Fria, alguns observadores, especialmente Fukuyama, declararam “o fim da história”, mas ela própria se encarregou de desmenti-los e trazer à tona uma série de grupos e mesmo indivíduos que passaram a reivindicar seu lugar frente aos acontecimentos. E, como não poderia deixar de ser, as identidades culturais não restaram alheias ao processo globalizante, que inseriu virtualmente o Outro em entornos antes específicos e recombinau as relações com o sujeito por meio de distâncias indeterminadas de espaço e tempo. Há que se recordar que tempo e espaço são, também, coordenadas básicas de todos os sistemas de representação, além de categorias fundamentalmente contingentes de percepção historicamente enraizadas (HUYSSSEN, 2000).

As identidades têm aquilo que Said (2003, p. 218) denomina “geografias imaginárias”, com seu senso de lugar, de lar, situado em um período determinado, pois “onde, senão na temporalidade, uma identidade se desenvolve”? Porém, conforme Hall (2003, p. 70-76) pontua, um dos efeitos da globalização foi justamente a separação entre espaço e lugar, sendo que o segundo, nessa égide, deve ser entendido como o ponto de práticas sociais específicas, concreto e delimitado pelo contexto com o qual as identidades estão estreitamente vinculadas. Se na pré-modernidade espaço e lugar eram amplamente coincidentes, paulatinamente eles se foram separando, por meio da inserção de influências sociais distanciadas que moldaram os lugares e deslocaram os seus sujeitos. E esse deslocamento atingiu, também, a noção de tempo. Jameson (1997, p. 42), a respeito, comenta: “[...] é possível argumentar, ao menos empiricamente, que nossa vida cotidiana, nossas experiências psíquicas, nossas linguagens culturais são hoje dominadas pelas categorias de espaço e não pelas de tempo, como o eram no período anterior do alto modernismo.” A aceleração generalizada dos tempos de giro do capital, segundo Harvey (1992, p. 258), acentuou, ainda, a volatilidade e a efemeridade do viver, pensar e sentir, induzindo à dinâmica de uma sociedade *do descarté*: do ser capaz de jogar fora não somente bens de produção, mas também “[...] estilos de vida, relacionamentos estáveis, apego a coisas, edifícios, lugares, pessoas e modos adquiridos de agir e ser.” A psicologia humana teve de arcar com os efeitos da perspectiva do descarté iminente e da obsolescência instantânea o que, associado à sobrecarga sensorial característica da vida urbana da pós-modernidade, acarretou mudanças ante os sistemas de valores públicos e pessoais dessa sociedade em vias de fragmentação.

Uma das consequências mais imediatas do descarté foi o esmaecimento dos afetos, acarretando o fim de certas subjetividades e de certos estilos, no sentido de um toque artístico único e pessoal. O descentramento do sujeito (JAMESON, 1997, p. 42) implicou não apenas algumas rupturas com as tradições, mas o recalque (em acepção freudiana) do sentir. Assim, postula Jameson (1997, p. 43), o poder oculto

da tradição pode ter sido soterrado por autonomia e liberdade, mas “[...] a liberação, na sociedade contemporânea, da antiga *anomie* do sujeito centrado pode também implicar não apenas a liberação da ansiedade, mas também a liberação de qualquer outro tipo de sentimento, uma vez que não há mais a presença de um *ego* para encarregar-se de sentir.” O lado sombrio desse fenômeno é assinalado por Giddens (2005, p. 56-57) como sendo o aumento das dependências e compulsões:

Todo contexto de declínio de tradição oferece a possibilidade de maior liberdade de ação do que antes existia. Estamos falando aqui da emancipação humana dos constrangimentos do passado. A dependência entra em jogo quando a escolha, que deveria ser impelida para a autonomia, é subvertida pela ansiedade. Na tradição, o passado estrutura o presente através de crenças e sentimentos coletivos partilhados. O dependente está igualmente escravizado ao passado – mas porque não consegue escapar do que, originalmente, eram hábitos de estilo de vida livremente escolhidos.

O esmaecimento dos afetos e a ruptura com a tradição abalaram o que se deu a conhecer por *memória* – e, sendo esse um dos pilares constitutivos da estrutura psíquica, alertaram-se os postulados freudianos do *revisitar* o passado para obter maior autonomia para o futuro: “[q]uando iniciou a psicanálise moderna, Freud supunha que estava estabelecendo um tratamento científico para a neurose. Na verdade, estava construindo um modelo para a renovação do senso de identidade nos estágios iniciais de uma cultura de tradições em declínio.” (GIDDENS, 2005, p. 57).

Seria possível, pois, afirmar que o impacto da globalização levou esse sujeito descentrado da pós-modernidade a revisitar o seu passado de forma – a bem dizer – *terapêutica* na busca do seu *sentir* recalçado. Está-se com Derrida (1971, p. 180): “[...] recalque e não esquecimento; recalque e não exclusão. O recalque, como bem diz Freud, não repele, não foge nem exclui uma força exterior, contém uma representação interior, desenhando dentro de si um espaço de repressão.” E mais: tendo em perspectiva a visão descentrada de texto, esbarra-se na visão descentrada de psiquismo, “[p]ois, se não há nem máquina nem texto sem origem psíquica, não há psíquico sem texto [...]” (DERRIDA, 1971, p. 183), visto que psíquico e texto são conceitos conformados pela diferença/diferência.

A aposta no conceito de *diferência* ao tratar do descentramento do sujeito da pós-modernidade conduz ao raciocínio de que descentrar (deslocar do centro) significa conduzir para a margem (para a fronteira). É, portanto, relegar ao sujeito a missão do viver o interstício. É deduzir que os *entrelugares*, como articulações contingentes do hibridismo cultural, enfrentam o *desencaixe* das perspectivas pós-nacionais renovando sua tradição em busca da identidade recalçada.

A desestabilização das posições sociais ocupadas pelos indivíduos na comunidade constituiu-se um dos principais pilares da crise das identidades pós-modernas. Em termos de mercado, deu-se a passagem do consumo de bens para o consumo de serviços, inseridos na lógica do efêmero. Muitos setores da produção cultural subsequente vieram impregnados dessa tendência. Sobre as identidades, entretanto, essa espécie de “mentalidade esquizofrênica” (como refere Jameson) assumiu contornos de interpretação ainda mais complexa. Com efeito, a fragmentação da insegurança incentivou a busca por meios alternativos de armazenar valor. Huyssen (2000, p. 9) deteve-se no estudo da emergência da memória e a considera um dos “[...] fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes [...]” apontando que “[...] o enfoque sobre a memória é energizado subliminarmente pelo desejo de nos ancorar em um mundo caracterizado por uma crescente instabilidade do tempo e pelo fraturamento do espaço vivido.” (HUYSSSEN, 2000, p. 20).

A restauração de velhos centros urbanos, o *boom* da moda retrô, a comercialização em massa da nostalgia, a difusão de documentários televisivos e da literatura memorialística e de cunho confessional, bem como o crescimento do interesse por romances autobiográficos e históricos pós-modernos ilustram o quadro hodierno. Além disso, a globalização da memória, especialmente em face do “cada vez mais onipresente discurso do holocausto” (HUYSSSEN, 2000, p. 14) faz com que se retome Habermas (1998, p. 87) e sua percepção de que “*Auschwitz cambió las condiciones relativas a la continuación de la vida histórica.*” Foi precisamente essa consciência do holocausto que serviu de ilustração para a falência do projeto iluminista, conduzindo à reflexão sobre a incapacidade da civilização ocidental de lidar com diferenças e alteridades e induzindo a um certo pessimismo em direção ao Estado-nação. A emergência do holocausto como figura de linguagem universal permitiu, ainda, a compreensão de situações locais específicas, politicamente distintas do evento original, mas também centradas na busca do não-esquecimento:

A disseminação geográfica da cultura da memória é tão ampla quanto é variado o uso político da memória, indo desde a mobilização de passados míticos para apoiar explicitamente políticas chauvinistas ou fundamentalistas (por exemplo: a Sérvia pós-comunista e o populismo hindu na Índia) até as tentativas que estão sendo realizadas, na Argentina e no Chile, para criar esferas públicas de memória “real” contra as políticas do esquecimento, promovidas pelos regimes pós-ditatoriais, seja através de reconciliações nacionais e anistias oficiais, seja através do silêncio repressivo. (HUYSSSEN, 2000, p. 16).

O resgate memorialístico num plano coletivo subverteu os paradigmas da alta modernidade, assumindo não mais a tarefa de garantir o futuro, mas a de se responsabilizar pelo passado. A consciência histórica sobre o caminho

que empreendeu a humanidade promoveu a preocupação com processos de democratização e com os direitos humanos, atentando a questões de minorias e gêneros, reavaliando passados internacionais e nacionais. A procura de comportamentos seguros em um mundo cambiante incentivou, ainda, a luta pela autonomia local e a organização de resistências regionais gerou *slogans* como *pense globalmente, aja localmente* e *small is beautiful*, comprovando que as ações políticas se amparam em movimentos sociais com maior capacidade de dominar o lugar do que o espaço. O vínculo potencial entre lugar e identidade social deu nova voz a tradições localistas e revigorou lutas amparadas no municipalismo em detrimento ao imperialismo econômico.

O ato insurgente de reavivar antigas tradições assumiu conotações muito específicas nos vários pontos do globo e a defesa das tradições deu-se especialmente ante o perigo de uma cultura homogênea, protagonizada pela substituição dos caracteres localistas por contornos globalizados. Contudo, não apenas fracassou a previsão de uma cultura global como também as minorias culturais, outrora esmagadas sob o teto do Estado-nação, trouxeram à tona as suas peculiaridades. Confirmou-se a afirmação do sociólogo Boaventura de Souza Santos (2002, p. 47): “[...] a cultura é, em sua definição mais simples, a luta contra a uniformidade.”

Assumindo uma relevância inédita no cenário global, os estudos sobre cultura na pós-nacionalidade, seja em sentido amplo, seja em termos de cultura artística e letrada, por meio de suas lutas contra a uniformidade e contra a dissipação da memória, assumiram um papel de alta visibilidade. Por constituírem uma zona de resistência, também na busca de um ancoramento psíquico, a atenuar o abalo dos afetos, as obras de ficção foram resgatadas na contemporaneidade: “[...] literatura de ficção é alteridade e, portanto, alivia a solidão. Lemos não apenas porque, na vida real, jamais conheceremos tantas pessoas como através da leitura.” (BLOOM, 2001, p. 15). A literatura de ficção, indubitavelmente, tem desempenhado um papel importante no lastro do recalque do sentir. Ao transcender o diálogo entre as contradições e redefinir a identidade dos leitores, ela corrobora um plano político do não-esquecimento, do não-esmaecimento e, ao mesmo tempo em que se impõe ante as instâncias da pós-modernidade, participa dela. Assim, abrem-se novos espaços entre as tradicionais representações do literário e do cultural. A utilização do suporte eletrônico para divulgação de obras literárias não-canônicas⁷ ou mesmo o acesso virtual aos clássicos são indícios de novos ares para a literatura. Araújo (2004, p. 27), porém, observa que o meio eletrônico não pôde substituir o objeto-livro, em virtude da especial relação de espaço e tempo que, com ele, o leitor estabelece.

Da mesma forma, frente à perspectiva globalizante, com suas quedas de fronteiras nos mais variados sentidos (econômico, político, jurídico ou mesmo entre áreas do saber, culturas, gêneros literários, textos entre si, etc.) foram retomados os

⁷ Ver, por exemplo, o artigo de Anselmo Peres Alós (2014).

questionamentos sobre cânone, valor estético e alta literatura. A ascensão de novas formas textuais – e a especial importância de literaturas comprometidas com o resgate memorialístico – implicou no retorno ao interesse por culturas fronteiriças e por literaturas de áreas culturais da tardia modernidade, como a latino-americana. A luta da cultura contra a uniformidade, nessa égide, veio imbuída do questionamento do próprio *ser fronteiriço*, ao passo que a América Latina se percebia como estranha em face ao passado indígena e desconfortável ante as nações europeias e suas práticas de expressão colonial. A revisão do passado, não só o colonial, mas também em face dos processos ditatoriais e da sucessiva promoção de políticas do esquecimento, originou uma matriz literária essencialmente latino-americana, a que restou conhecida como híbrida, *criolla*, *mestiza* e intercultural.

KAHMANN, A. C.; ALÓS, A. P. Nation, borders and tradition: theoretical questioning in the context of the literary studies. **Itinerários**, Araraquara, n. 41, p. 15-35, jul./dez. 2015.

■ **ABSTRACT:** *This paper aims at analyzing three fundamental conceptual constructs – nation, borders and tradition – related to the disciplinary field of literary studies. In this sense, we hope to contribute to the main contemporary discussions raised by comparative literature, literary theory as well as by cultural studies.*

■ **KEYWORDS:** *Nation. Borders. Tradition. Cultural identity. Comparative literature.*

REFERÊNCIAS

ALÓS, A. P. Um bestiário digital narrado em *portuñol selvagem*. In: PEREIRA, D. A. (Org.). **Cartografia imaginária da tríplice fronteira**. São Paulo: Dobra Editorial, 2014. p. 141-166.

ARAÚJO, N. Desterritorialización, posdisciplinariedad y posliteratura. In: BITTENCOURT, G. N.; MASINA, L. S.; SCHMIDT, R. T. (Org.). **Geografias literárias e culturais**. Porto Alegre: UFRGS, 2004. p. 19-34.

BAUMAN, Z. **Modernidade e ambivalência**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

BERND, Z. **Literatura e identidade nacional**. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

BETANCOR, G.; ANGELO, R. I. Abordaje de las fronteras desde un enfoque interdisciplinario. In: STROHAECKER, T. M. et. al. (Org.). **Fronteiras e espaço global**. Porto Alegre: AGB, 1998. p. 69-74.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BLOOM, H. **Como e por que ler**. Tradução de José Roberto O'Schea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOENING, J. Cultural transparency in a postnational world. In: COUTINHO, E. F.; BEHAR, L. B.; RODRIGUES, S. V. (Org.). **Elogio da lucidez**. Porto Alegre: Evangraf, 2004. p. 229-236.

CHIAPPINI, L. Multiculturalismo e identidade nacional. In: MARTINS, M. H. (Org.). **Fronteiras culturais: Brasil – Uruguai – Argentina**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p. 43-60.

CULLER, J. **Teoria literária**. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Becca, 1999.

DALLARI, D. A. **Elementos de teoria geral do Estado**. 22. ed. São Paulo: Saraiva, 2001.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

_____. **Modernidade e identidade**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

_____. **Mundo em descontrole**. Tradução de Maria L. X. Borges. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HABERMAS, J. **Identities nacionales y postnacionales**. Traducción de Manuel J. Redondo. Madrid: Tecnos, 1998.

_____. **A constelação pós-nacional**. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Littera Mundi, 2001.

_____. **Era das transições**. Tradução de Flávio B. Siebeneichler. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomás T. da Silva e Guacira L. Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

HOBBSAWM, E. **Nações e nacionalismos desde 1780**. Tradução de Maria Célia Paoli e Anna Maria Quirino. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. **Era dos extremos**. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

HOBBSAWM, E.; RANGER, T. (Org.). **A invenção das tradições**. Tradução de Celina Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HUYSEN, A. **Seduzidos pela memória**. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAMESON, F. **Pós-modernismo**. Tradução de Maria Elisa Cevasco. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

KLIKSBERG, B. **Repensando o Estado para o desenvolvimento social**. Tradução de Joaquim Ozório Pires da Silva. São Paulo: Cortez, 1998.

LEENHARDT, J. Fronteiras, fronteiras culturais e globalização. In: MARTINS, M. H. (Org.). **Fronteiras culturais: Brasil – Uruguai – Argentina**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p. 27-34.

MACHADO, L. O. Limites, fronteiras, redes. In: STROHAECKER, T. M. et. al. (Org.). **Fronteiras e espaço global**. Porto Alegre: AGB, 1998. p. 41-49.

MARTINS, R. C. Portugal e Brasil: modernidade e fronteiras. In: KERN, A. A. (Org.). **Sociedades ibero-americanas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. p. 137-152.

OHMAE, K. **O fim do Estado-nação**. Tradução de Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Campus, 1996.

PALERMO, Z. De fronteras, travesías y otras liminalidades. In: COUTINHO, E. F.; BEHAR, L. B.; RODRIGUES, S. V. (Org.). **Elogio da lucidez**. Porto Alegre: Evangraf, 2004. p. 237-244.

PESAVENTO, S. J. Além das fronteiras. In: MARTINS, M. H. (Org.). **Fronteiras culturais: Brasil – Uruguai – Argentina**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p. 35-39.

RODRIGUES, S. V. Tradução cultural: o que acontece em Um castelo no pampa, de L. A. de Assis Brasil. **Organon**, Porto Alegre, v. 17, p. 109-114, dez. 2003.

ROLAND, A. M. **Fronteiras da palavra, fronteiras da história**. Brasília: UNB, 1997.

SAID, E. História, literatura e geografia. In: _____. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003. p. 209-228.

SANTOS, B. S. Linha de horizonte. In: _____. (Org.). **A globalização e as ciências sociais**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002. p. 25-102.

SZEGEDY-MASZAK, M. National literatures in the age of globalization. In: COUTINHO, E. F.; BEHAR, L. B.; RODRIGUES, S. V. (Org.). **Elogio da lucidez**. Porto Alegre: Evangraf, 2004. p. 219-228.

TORRES RIVAS, E. La nación: problemas teóricos e históricos. In: LECHNER, N. (Org.). **Estado y política en América Latina**. México: Siglo XXI Editores, 1981. p. 87-132.

Recebido em 28/07/2014

Aceito para publicação em 21/12/2014



O NAUFRÁGIO COMO OPERADOR DE DIFERENÇAS DISCURSIVAS E IDENTITÁRIAS: O CASO DE ÁLVAREZ NÚÑES CABEZA DE VACA

Daniel VECCHIO*

- **RESUMO:** Veremos nesse artigo que um dos aspectos mais importantes dos *Naufraágios* (1542) de Cabeza de Vaca é o choque cultural entre europeus e nativos americanos, e as consequentes transformações identitárias de ambos. Mediante a reflexão da diferença e da transformação identitária de colonizadores e conquistados, analisaremos a composição narrativa do relato, bem como os dados históricos apresentados. Entretanto, observaremos que ao invés de se pensar nas diferenças que potencialmente constituíam a *persona* do viajante ibérico e do nativo conquistado daquela época, parece haver uma forte tendência crítica para a mitificação desses sujeitos, representando-os como crentes nas mais desmedidas e cobiçosas exaltações materiais e imaginárias. Averiguaremos que Cabeza de Vaca mostra que mesmo um viajante sedento por riquezas está apto a experimentar o novo, transladando entre culturas.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Naufrágio. Identidade. Diferença. Imaginário.

Álvar Núñez Cabeza de Vaca (1490-?), junto com seus companheiros Andrés Dorantes (1500-1550) e Alonzo del Castillo (?-1540?), mais o escravo mouro Esteban (?-?), sobreviveu a inúmeros naufrágios e a vários combates contra grupos indígenas, passando por mais de três anos de escravidão. Tratam-se dos primeiros homens do outro lado do Atlântico a cruzar os atuais estados do Texas, Novo México e Arizona.

Próximas aos desertos pelos quais cruzara Álvar Núñez, perdida entre cactos e dunas imensas, erguiam-se, segundo garantiam os indígenas, riquíssimas cidades, cada qual maior e mais suntuosa do que Tenochtitlan, a capital asteca descoberta por Hernán Cortéz (1485-157), em 1519. Tais lendas de Eldorados arrastaram para o coração desértico da América do Norte e do Sul várias expedições, uma delas sob a orientação do próprio Esteban, o mouro que acompanhara Cabeza de Vaca, e que fora morto pelos nativos em sua segunda viagem.

* Doutorando em História Cultural. UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Programa de Pós-Graduação em História. Campinas – SP – Brasil. 13083-896 – danielvecchioalves@hotmail.com

Descendente de nobres espanhóis nascido no final do século XV, Álvar Núñez Cabeza de Vaca (cujo sobrenome remete à guerra contra os mouros, quando um de seus ancestrais indicou a melhor rota para os cristãos através do crânio de uma vaca) viajou pela primeira vez à América, em 1527, como tesoureiro real da esquadra comandada por Pánfilo de Narváez (1478-1528) à região da Flórida. As tempestades e furacões, aliados a uma série de decisões equivocadas desse capitão, resultaram em uma sequência de naufrágios que, acompanhados pelo desconhecimento sobre a região e os embates contra grupos indígenas, dizimaram os espanhóis.

O título original de seu relato foi *La Relación que dio Álvar Núñez Cabeza de Vaca de lo acaecido en las Indias en la armada donde iba por gobernador Pánfilo de Narváez desde el año de veinte y siete hasta el año de treynta y seis que bolbió a Sevilla con tres de su compañía*, de 1542. A *Relación* é mais conhecida como *Naufrágios* desde que o historiador Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés (1478-1557) se referiu a ela como tal em sua *Historia general y natural de las Indias* (1535).

A relação narra, portanto, as peripécias da expedição de Pánfilo de Narváez pela Flórida, e as penúrias dos quatro únicos sobreviventes mencionados das aventuras sofridas ao longo de nove anos, entre 1527 e 1536. Sua segunda edição, de 1555, aparece junto a outra grande contribuição de Álvar Núñez, os *Comentários*, texto escrito por seu escrivo Pero Hernández (?-?), que muito nos conta sobre sua expedição na América do Sul.

Apresentando principalmente características de uma relação de naufrágios, a *Relación* de Cabeza de Vaca (2007, p. 51) descreve tempestades marítimas, jangadas improvisadas e narra as ações de capitães irresponsáveis, fatores esses capazes de cativar a atenção dos leitores até então:

Como a costa era muito brava, o mar lançou-nos aos trambolhões e em meio às ondas de volta à margem da mesma ilha. Com exceção dos três que se afogaram, todos conseguiram chegar à costa. Estávamos nus como havíamos nascido, tremendo de frio e mais uma vez sem nada para comer. [...] nos sentíamos mais perto da morte do que da vida.

Nessa estruturação do texto, veremos que um dos seus aspectos mais importantes é o choque cultural entre europeus e nativos americanos, e as consequentes transformações identitárias de ambos. Mediante a reflexão da diferença e da transformação identitária de colonizadores e conquistados, analisaremos a composição narrativa do relato, bem como os dados históricos apresentados. Entretanto, observaremos que ao invés de se pensar nas diferenças que potencialmente compunham o sujeito do viajante e do conquistado, parece haver apenas uma forte mitificação desses sujeitos, ou seja, como alguém completamente crente nas mais desmedidas e cobiçosas exaltações imaginárias.

Há, na verdade, um vai e vem interpretativo dos relatos de naufrágios em relação a esses apontamentos. Giulia Lanciani (1979, p. 44) afirma que é impossível avaliarmos essa literatura sem levar em consideração “[...] a ideologia subjacente a estes relatos é, pois, a bem conhecida ideologia da missão civilizadora e evangelizadora confiada pela providência [...]”, enquanto outros asseveram que os naufrágios podem ser imperfeições que questionam o caráter grandioso de epopeias humanas. Tais críticas também assinalam a dimensão antiépica das relações de naufrágio, classificando-as como uma inversão integral do idílio das narrativas de descobertas, bem como a inversão das exaltantes crônicas oficiais, constituídas de vitórias, de conquistas, de triunfos em terras longínquas, entre gentes exóticas.

Mais recentemente, o livro de Josiah Blackmore (2002, p. XXI), *Manifest perdition: shipwreck narrative and the disruption of empire*, salienta, como indica o título, a maneira como as narrativas de naufrágio perturbam o projeto imperial: “*The shipwreck text, one of breakage, rupture, and disjunction, precludes the possibility of a redemptive reading, and in this messy openness present the greatest blow to the predetermined success of national expansion and its textual analogue.*” Não obstante, em vários momentos, Blackmore oferece uma leitura mais sensível às dimensões contraditórias e ambíguas de tais narrativas, reconhecendo a presença ideológica da expansão.

Assim, muitos críticos têm examinado o papel dessa literatura de justificar a expansão imperial e de defender a superioridade do europeu através da demonstração da incivilidade e barbarismo dos captivos, sejam ameríndios, turcos ou piratas de países e religiões inimigas. Outros críticos salientam as dimensões subversivas ou ao menos problemáticas das narrativas de naufrágios para com a história oficial da expansão imperial.

Para compreendermos tais possibilidades críticas, não deixa de ser relevante e esclarecedor o contexto do surgimento, na segunda metade do século XVI e ao longo do século XVII, dessa série de narrativas de desastre marítimo, que encenam um imaginário simultaneamente épico e trágico, apresentando os viajantes como caçadores de relíquias e predadores, introduzindo uma crítica na interpretação da empresa conquistadora.

Naquela época não havia como escapar da referência às crises moral e material, reflexo da situação histórica depressiva que dominava a sociedade ibérica e que se acentuou após a derrota portuguesa de Alcácer-Quibir (1578), a forte crise social e econômica, a ampla perseguição inquisitorial e o domínio crescente dos holandeses e ingleses sobre as possessões marítimas. “O clima de pessimismo, a percepção da decadência, a centralidade teológica, o dogmatismo e a intolerância evidenciam-se em uma parte expressiva das produções literárias e artísticas da época.” (MADEIRA, 2005, p. 49).

Aquele era um momento de estupefação e de ressaca: êxodo rural, cidades invadidas por pobres e mendigos, estagnação da produção agrícola, inflação e

carestia. Em geral, esse gênero particular de literatura floresceu em todos os países envolvidos com comércio e navegação, onde tais problemas socioeconômicos eram enfrentados e os assuntos marítimos absorviam grande parte da já abalada sociedade europeia:

[...] começam a despontar, principalmente na produção artística, os sinais de uma crescente percepção da instabilidade, da fragilidade e da crise que açambarcariam toda a sociedade europeia. Os relatos de naufrágio inauguram esse tipo de sensibilidade e configuram um imaginário próprio para representá-la. (MADEIRA, 2005, p. 147)¹.

Na verdade, trata-se também da herança de um gosto pelos relatos de viagem de raízes medievais, quando predominavam a forma de relatos de peregrinação aos lugares-santos. Esse gosto nunca parou de crescer em virtude do comércio marítimo com as Índias, fonte perene de perigos e curiosidades por coisas maravilhosas.

Os ventos e os mares tempestuosos espelham os obstáculos que o homem tinha de enfrentar, a alternância da calma e da tormenta, e as riquezas jogadas ao mar exprimiam os revezes da fortuna do viajante: “Quando chegamos a Guaniguanico enfrentamos mais uma tormenta, a ponto de quase nos perdermos.” (VACA, 2007, p. 21). Desde o final do século XV, aqueles que retornavam à Europa das muitas partes do oceano Atlântico consideravam-se sobreviventes que venceram tais perigos. Nesse gênero narrativo,

[...] por mais que os viajantes tivessem captado noções das novas terras, dos nativos e da cor local, sua palavra ilustrava uma verdadeira história de sobrevivência, fechando o circuito da narração em torno de assuntos como: tempestades, ameaça de naufrágios, fome, doenças, água salobra, guerras, mortes, como se a inserção nesse quadro os projetasse vencedores. Mesmo que cientes dessas contingências, não era incomum o reingresso de navegadores em outras expedições, os quais superavam os dissabores em função do sonho [imperial] de conquista, de enriquecimento rápido e, em menor escala, do conhecimento do mundo não-europeu. (FARIA, 2007, p. 21).

Nem por isso temos nesse gênero o que poderíamos possivelmente chamar de uma epopeia do sofrimento, pois, embora haja poucos capitães, pilotos e comerciantes justos e respeitáveis, eles já não predominavam na maioria desses

¹ Curiosamente, será somente no século XVIII, tempo marcado pelo interesse antiquarista e enciclopédico, que o relato de viagem adquiriu o estatuto de gênero literário e encontrou uma inserção segura no sistema intelectual que então se consolidava. O português Bernardo Gomes de Brito (1688-1759) foi pioneiro ao fazer avançar, com sua coletânea *História trágico-marítima* (1735), essa tendência que, a partir daquele momento, se consagrou.

relatos. Aparecem de forma recorrente personagens medrosos e egoístas, portadores de fraquezas e vícios imaginários ou mercantis, raramente há personagens generosos e solidários.

É um tipo de literatura que ilustrava os dramas do mar em uma óptica já não imperialista e glorificante, mas, pelo contrário, redimensionadora e questionadora do tom heróico adotado pelos cronistas oficiais e, na verdade, em certos aspectos, desmistificante: no sentido da insistente corrupção retratada, da cupidez dos marinheiros, bem como da despreparação técnica com que se aparelhavam as naus e se fazia sua condução. Desse ponto de vista, os relatos de naufrágios representam o reverso das exaltantes crônicas oficiais, de vitórias, de conquistas, de triunfos em terras longínquas e entre gentes exóticas.

Aquí, pelo contrário, não temos senão naus engolidas pelas ondas, equipagens dizimadas pelas doenças e sofrimentos inauditos. De acordo com tais narrativas, a expansão ultramarina não é uma dilatação da fé e do império, mas “[...] uma exaltação da mesquinha ânsia humana de lucro, cobiça e opressão, na ausência de qualquer sentimento humanitário.” (LANCIANI, 1979, p. 129-130).

Discursivamente, perder a riqueza no mar tem também a força e a agudeza de uma alegoria. A situação do naufrago, despojado, sem velas nem mastro, sem quilha e sem leme, acompanha o traçado do campo semântico da alegoria: condição do sobrevivente, precariedade da existência e morte iminente. No lugar de características individualizantes, são possuidores de uma existência histórica, por isso são, na maior parte das vezes, alegorizados. “Destaca-se mesmo, nesse conjunto, a própria nau como personagem alegórica, representação da coletividade como um todo.” (MADEIRA, 2005, p. 133).

O manejo de alegorias permite a articulação de repertórios simbólicos que, ao mesmo tempo, demarcam diferenças e aglutinam identificações originadas, principalmente pelos despojamentos materiais causados pelo naufrágio. Nesse caso, na destruição do barco por tempestades e outros fatores naturais há uma sobreposição do controle da natureza sobre seu espaço em detrimento dos sítios e de uma forma geral das relações criadas pelos viajantes conquistadores.

A principal consequência do naufrágio é o abandono dos signos da cultura europeia e a adoção de outros novos, transformação essa que faz surgir sujeitos cuja identidade é totalmente nova para a historiografia colonial de até então, pois os naufrágios parecem, no mínimo, uma parcial inversão de valores. Com a gradual interação com o Novo Mundo, sua natureza e suas culturas desvanecem os signos externos da cultura europeia, visto que o barco foi abandonado e perdeu-se o contato com qualquer parte da civilização ibérica.

A nudez chega ser a máxima expressão da perda desses signos exteriores da cultura europeia, anulando a distância entre o homem europeu e o homem americano. Essa metamorfose é bem representada pelo naufrágio, que nos mostra os diversos modos pelos quais suas vítimas aproximam seu universo organizado (o

espaço de procedência) e o sítio desorganizado (o espaço de conquista). Ao superar essa fronteira, ocorre uma inversão de papéis, em que espanhóis e portugueses, que partiram para conquistar e governar novos territórios, tornam-se escravos ou mesmo fazem parte das tribos indígenas.

Por isso, é completamente possível pensarmos o naufrágio como uma forma de renascimento existencial. Ou seja, a verdadeira viagem não é a viagem física, mas a viagem subjetiva, um traslado de um eu para outro eu. “*El yo encarna esos traslados, no sólo plegándose a los cambios sino haciendo del traslado su naturaleza: será un yo trasladante, un yo mediador.*” (MOLLOY, 1987. p. 437).

Esse tipo de relato, em comparação aos outros, apresenta de forma exemplar “[...] o conflito entre códigos e regimes de representação em tensão.” (MADEIRA, 2005, p. 141). É preciso compreender que imagens de tempestades, assim como os textos que descrevem as cobiças e deficiências técnicas, não reportam fenômenos atmosféricos ou eventos reais, elas articulam uma concepção dramática da existência humana:

Anau quebra-se como um corpo coletivo se fratura, e o conflito cósmico desdobra-se em conflito social, e este em conflitos interiores e crises de consciência. Conflito e disparidade afirmam-se nessas narrativas como categorias semânticas internas ao texto [...]. (MADEIRA, 2005, p. 162).

A complexidade e a riqueza da alegoria do naufrágio, em torno da qual a narrativa se organiza, fulcro dramático e responsável pelos padrões de temporalidade das narrativas, advêm da quantidade de outras imagens que é capaz de catalisar, as quais a antecedem ou a seguem nessa semântica da metamorfose traçada em torno dos personagens. Passa-se aqui a articular a alegoria como uma metáfora em seu sentido moderno, ampliando e adicionando outros sistemas de imagens para representar um sujeito em constante tensão.

Com efeito, observamos uma oscilação do narrador desses textos, uma hesitação quanto a sua posição de sujeito da enunciação: ora assume uma posição de historiador, ora a de panegirista ou crítico dos feitos e ora a de ficcionista preocupado com sua arte escrita. Embora saibamos, pela portada e pelo prólogo, que o narrador é sobrevivente, seu comportamento na narrativa nem sempre evidencia a sobrevivência dos mesmos valores que o constituía antes da viagem.

Apesar dessas fragilidades semânticas, “[...] *una crónica de viajes postula siempre una relación mimética con lo ‘real’, y torna público el compromiso de poder ser interpretada como documento, como marca de una presencia, como prueba histórica, y no como mera expresión da fantasía.*” (CORDIVIOLA, 2001, p. 154). Sabemos, por outro lado, que esses textos não visam à descrição do dia a dia do barco e só incidentalmente trazem alguma informação sobre os hábitos marinheiros e os costumes a bordo. Os relatos de naufrágio contêm, porém, um

importante repertório retórico, fonte inestimável para o estudo da memória e do imaginário do ultramar, proporcionando “[...] uma forma de reencontrar, [mesmo que] pelas avessas, uma sociedade de negociantes inteiramente envolvida no evento da exploração colonial e do comércio ultramarino.” (MADEIRA, 2005, p. 34).

Toda estrutura do relato de naufrágio segue (umas mais, outras menos rigorosamente) a disposição retórica que fornece ao leitor um efeito estável do que seria a real aventura: o *exordium*, a *propositio*, a *narratio*, a *conclusio*. Ou seja, há um esquema fundamental que é sempre respeitado, obedecendo a um modelo literário proposto pela tradição dessas narrativas. Observa-se que as partes componentes dos textos convencionalmente designados como *História trágico-marítima* ou *Relatos de naufrágios*, delimita um certo número de unidades de conteúdo. Giulia Lanciani (1979) apresenta um modelo narrativo das relações de naufrágio dividido assim: Antecedentes; Partida; Tempestade; Naufrágio/Ataque corsário; Arribada/Captura; Peregrinação/Impiedade dos inimigos; Retorno.

Entre essas regularidades marcantes, interpõem-se um ritmo irregular e descontínuo, dado pelo movimento e extensão desiguais das sequências, ou pelo maior ou menor grau de consciência literária ou de subjetividade de cada narrador. Nessa divisão, o naufrágio é o acontecimento maior que justifica todo o efeito transformativo inerente aos relatos. Não devemos, todavia, interpretar os relatos de naufrágio como um texto que esgota sua realidade representativa, ou seja, um texto conscientemente crítico e politicamente alternativo em relação às premissas imperiais.

É claro que toda essa redimensão sociocultural ocorre dentro de um quadro normativo geral daquela época ibérica. Percebemos isso pelo fato de que os relatos de naufrágios nunca enfrentam, obviamente, os motivos de fundo da crise que punha a nu as contradições da sociedade da época, pois

[...] não podia estar nas intenções nem estava nas possibilidades dos autores fazê-lo, dado que todos (os religiosos pela sua função social, os laicos pela sua dependência do poder régio) sofriam, por opção ou por necessidade, os condicionalismos censórios e autocensórios impostos pelo sistema. [...] Noutros termos: os autores destes relatos, religiosos ou laicos, preocupam-se sempre em neutralizar a exposição dos crimes sectoriais produtores do desastre com a narração da punição, divina ou humana, a que estão submetidos os indivíduos ou os grupos que têm a sua responsabilidade directa. (LANCIANI, 1979, p. 29).

Desse modo, prevalece no relato, dentre todas as diferenças culturais manifestadas, uma função consolatória que oculta as verdadeiras mazelas institucionais. A punição dos culpados, quando há delitos individuais a castigar, e o recurso à arma sempre eficaz do fatalismo cristão perante os tormentos sofridos, representam ambos um aspecto político reconfortante nesse tipo de literatura e, ao

mesmo tempo, uma mistificação social: “O aspecto mistificador, que actua através da função desviante, reside na tentativa de acentuar as culpas individuais ou o impenetrável querer do *fatum* para calar responsabilidades do sistema. (LANCIANI, 1979, p. 33).

Cabeza de Vaca silenciou a crítica feita pelo velho do Restelo na épica camoniana, ignorando esse problema imperial e sendo conivente com os principais problemas socioeconômicos pelos quais a península passava naquele momento. A literatura de naufrágios não deixa de ser uma manifestação conformista, admitamos, contudo apresenta uma considerável zona de desconforto em relação a diversos valores culturais europeus, o que queremos de fato demonstrar com a leitura da *Relación de Cabeza de Vaca*.

Para corroborá-lo dentro dessa perspectiva imperial, além de apontar essas ausências críticas em seu relato, devemos nos perguntar: Por que Cabeza de Vaca necessitaria apresentar a relação de uma expedição fracassada? Ele não descobriu novas terras, não colonizou territórios, não encontrou as riquezas da Serra de Prata, não manteve o controle sobre seus subordinados e não conseguiu ser absolvido da acusações registradas nos tribunais espanhóis.

Para responder a tais questões, devemos reconhecer, antes de tudo, a obrigação de apontar as causas convencionais mencionadas para explicar o fracasso da empresa marítima com segundas intenções obviamente, já que para ter uma segunda chance de explorar novas terras, Cabeza de Vaca necessitaria pedir desculpas ante um poder colonial que fomentava soldados e navegantes a participar com êxito na expansão do império espanhol no mundo: “Não me restou nada mais do que trazer a vossa Majestade a relação do que em nove anos passei em muitas estranhas terras em que andei perdido e nu [...]” (VACA, 2007, p. 29).

Cabeza de Vaca apresenta a sua informação obtida como naufrago e cativo a um serviço equivalente ao da conquista, colonização e aquisição de riquezas. Em um momento de descoberta de novas terras e novos conhecimentos, as informações colhidas além da Europa tinham um valor inestimável para os reinos. É certo que seu *Naufrágios* revela a essência de sua narração, cujo processo de escrita não deixa de curiosamente naufragar, o que no texto significa mudança de discurso como consequência da mudança de hábito, de atitude e de identidade.

A partir de sua primeira tentativa de colonização, Álvaro Núñez, tesoureiro da frota de Pánfilo Narvaez, após sucessivos naufrágios, passará a ser escravo, mercador, missionário, diplomata entre tribos, cura, governador da Serra do Prata, prisioneiro de conspiradores, passará a se alimentar do que os indígenas geralmente comem, a falar algumas de suas línguas, enfim, todas mudanças proporcionadas pelas diferentes condições que os acidentes marítimos suscitarão ao longo de sua viagem.

Nesse sentido, mesmo tratando-se de uma empresa naufragada, marcada pelo sofrimento, Cabeza de Vaca constrói, antes de tudo, um relato de modo a

aparecer como um herói de sua aventura. Nesse suposto heroísmo e protagonismo, identificamos seu ponto de partida para uma interpretação épica dos *Naufrágios*. Afinal de contas, ele foi um dos quatro sobreviventes de uma tripulação de quase quinhentas pessoas.

Nas primeiras linhas de sua relação, no entanto, ele proporciona informações técnicas sobre a expedição de Narváez: data de partida, composição da frota, nomes dos funcionários da coroa embarcados (incluindo os representantes religiosos) e a motivação da viagem. Ao referir-se a si mesmo utilizando em um primeiro momento a terceira pessoa, Cabeza de Vaca se apresenta como tesoureiro e xerife mor da expedição. Essas informações revelam o início de um documento técnico-informativo.

Uma linguagem técnica que almeja o real é destacada pelo próprio narrador em seu prólogo como marca legitimadora e diferenciadora dessa relação, um objetivo claramente buscado por Cabeza de Vaca. Contudo, sabemos que um discurso não pode ser meramente memorial, pois ele inevitavelmente atua como um filtro dos feitos relatados. Assim, verificamos que as frequentes reiteraões, omissões, saltos cronológicos respondem mais às exigências da funcionalidade narrativa (no sentido ficcional do termo) do que às da crônica oficial, considerando que também as crônicas devem recorrer necessariamente a tais estratégias narrativas, não podendo ser referir em absoluto a qualquer ocorrido.

É preciso reconhecer que o texto de Cabeza de Vaca constitui um relato etnográfico, sob a forma de um relatório, em razão da compilação de costumes, crenças, línguas, hábitos alimentares, dados geográficos e outros que ele tencionava propiciar ao monarca. A relação revela comportamentos e características dos índios até então não registrados por quase nenhum viajante do século XVI. Acreditamos, entretanto, que a análise dos relatos coloniais ganha em relevância quando são abandonadas as pretensões em buscar o que haveria de “verdadeiro” em seu conteúdo para analisar o processo de construção das representações sobre o Novo Mundo.

Na esteira das unidades de conteúdo que são representadas alegoricamente nesse relato, temos, como pano de fundo, o convencional discurso do conquistador. Para Beatriz Pastor (1993, p. 108) o “[...] *discurso mitificador de la conquista es una de las grandes coartadas del conquistador*.” Nesse discurso de dominação da conquista, a imagem da relação entre o europeu e o homem americano poderiam se definir exclusivamente em termos de submissão e de escravidão.

Essa postura, de marcado teor etnocentrista, assume-se como ponto de partida de que a civilização é patrimônio do conquistador, e a barbárie é condição *sine qua non* do indígena. Como também indica Pastor (2013), esse discurso define os indígenas como selvagens bárbaros e inumanos, justificando automaticamente a guerra e o extermínio em massa que padecem em vários momentos da conquista:

Circulaban, además de las de Oviedo, otras obras, tales como Elegía de varones ilustres de Indias (1589) de Juan de Castellanos, que denigraban al indígena americano y especulaban sobre su supuesta barbarie e inferioridad. En este tipo de discurso, los españoles son representantes y portadores de una declarada superioridad cultural y moral. Los indígenas son, por el contrario, presentados sistemáticamente como bárbaros refractarios a la religión cristiana, abandonados a prácticas salvajes tales como la sodomia, los sacrificios humanos y el canibalismo. (CALIXTO, 2007, p. 127).

Cabeza de Vaca aspirava obter a nomeação de governador para uma segunda expedição à região da Flórida para buscar os Eldorados que estariam rumo a oeste, o que seriam apenas uma outra ilusão como se comprovaria posteriormente. Lendo os *Naufrágios* a partir dessa perspectiva, a relação ganha ares de um informe propagandístico, do qual emerge a duvidosa figura de Álvar Núñez como falsário e oportunista, negociador maquiavélico que não vacila em enganar a todos para conseguir seus objetivos: “*En primer lugar, debe mencionarse el interés personal de Cabeza de Vaca en promoverse dentro de la carrera imperial que el espacio atlántico de la monarquía española le ofrecía.*” (GANDINI, 2013, p. 36).

Pupo-Walker (1987, p. 518) também não exita em afirmar que: “[...] *una inspección detenida del material biográfico sobre y en torno a Cabeza de Vaca no revela, en ningún momento un desacuerdo significativo, entre las líneas generales de su pensamiento y el marco de valores e instituciones que consolidó la Corona española en el siglo XVI.*” Isso pode ser comprovado no momento em que serve de cura a várias tribos, estabelecendo por isso muitas viagens a pé e sendo seguido por muitos indígenas que não hesitavam em saquear as tribos por onde passava como forma de tributo forçado em prol do “milagroso” serviço prestado. Sobre tal violência descontrolada, revela Cabeza de Vaca (2007, p. 78):

[...] começou um novo e mau costume. Isto é, como curas continuamos sendo bem recebidos, porém aqueles que nos acompanhavam começaram a saquear as casas dos que nos recebiam e tomar todos os seus pertences. Isto nos provocou grande desgosto, mas não tínhamos poder para evitar e muito menos para castigar aqueles que cometiam esses atos. Os próprios índios que perdiam suas terras e casas, diante de nossa tristeza pelo ocorrido, vinham nos consolar, dizendo que estavam muito felizes só por ter-nos encontrado e que mais adiante seriam recompensados por outros que eram mais ricos.

Soa no mínimo estranho e contraditório quando diz Álvar que não tinha poder para evitar aqueles que cometiam esse ato, pois, em linhas posteriores do relato, ele mesmo disse que, pela valorização de seu exercício de cura em diversas tribos, “[...] era tão grande a [sua] autoridade que ninguém ousava beber sem autorização.”

(VACA, 2007, p. 79). Não teria mesmo nosso viajante poder para evitar tais saques? Em caso positivo, quais são as vantagens que teria levado Cabeza de Vaca com tais ladroagens e violências?

No entanto, é necessário reconhecermos a postura antropológica de Cabeza de Vaca. Verifica-se que sua visão se difere em vários aspectos da de um Colombo ou de um Caminha, por exemplo, uma vez que esses enxergam os índios somente pelo prisma da falta: nus, sem armas, sem lei e sem seitas, enquanto o espanhol os detecta como portadores de habilidades de caça, costumes, seitas e construtores de armas. Caminha, por sua vez, representa os índios em sua carta ao rei português, revelando-se na forma como os relata: “[...] eles andam nus sem nenhuma cobertura, nem gostam de cobrir suas vergonhas.” E ressalta que sobre esta questão, “eles guardam tanta inocência como a que têm em mostrar o rosto” (CAMINHA, 2010, p. 67). Caminha deixa transparecer que a nudez passou a ser interpretada pelos portugueses não como um aspecto cultural, mas antes como ausência de valores que, por meio do próprio traje, se retratam. “Embora os portugueses manifestassem seu encantamento diante da nudez dos corpos, eles julgaram-na como descompostura, atentando, com essa posição, para a urgência de catequizá-los.” (FARIA, 2007, p. 39).

Portador da civilização e oriundo da sociedade da escrita, o explorador europeu não conseguia ler nas marcas e nas inscrições, trazidas nos corpos dos índios, como também nos adereços, nas máscaras e nas práticas performáticas entre cantos, danças e lutas, o registro de um saber e de uma tradição, porque essa realidade não lhes condizia. Nesse sentido, a postura de Caminha, diante do modo de viver do índio, reforça a de Colombo e não a de Cabeza de Vaca, como se pode constatar. Naquele tempo escapavam tais valores à grande maioria dos exploradores do século XVI, sobrepondo-se a captação da força que compelia os índios ao ato antropofágico, prática que foi tida como referência para categorizá-los de bárbaros.

Tais viajantes ibéricos foram unânimes apenas na opinião de que a natureza americana era paradisíaca e, portanto, na América, vislumbraram o paraíso terreno, só diferindo quanto a sua localização geográfica. Essas motivações antropológicas explicam em parte porque o relato de Cabeza de Vaca foi e é muito editado. Pode-se inferir, ainda, que suas iniciativas não acenam para as formas de violência, que foram utilizadas pelos colonizadores sobre os nativos e provocaram efeitos menos lucrativos no processo de colonização.

Detentor do conhecimento de costumes, de línguas e do modo de viver daquelas coletividades, o viajante se vale do conhecimento de causa para orientar os espanhóis como lidar com os índios e da sua amizade com esses, para indicarlhes os meios de compatibilizar com aqueles, para não serem subjugados. O relato não deixa de apresentar exageradamente seu próprio narrador como um exímio explorador e pacificador de povos, mostrando-se preparado para a expansão imperial:

Conseguimos aprender seis línguas das que eram faladas por aqueles povos; mesmo assim, na maioria das vezes, nos comunicávamos por sinais, tamanha era a diversidade das línguas por lá faladas. Havia também muita guerra por todas essas terras, mas com nossa chegada tratavam de se juntar para nos receber e nos dar tudo que possuíam. Com isso conseguimos também disseminar a paz entre aquela gente. (VACA, 2007, p. 87).

Apesar da perspectiva marcadamente eurocêntrica dos discursos e por mais superficiais e repetitivas que sejam a descrição de outros povos, o narrador de Cabeza de Vaca revela-se bastante perspicaz para apreender os sistemas de parentesco e descrever práticas religiosas e rituais das tribos e dos clãs nativos. Afinal, tratam-se de nove longos anos de andanças e peregrinações entre tribos diversas.

Aliás, o relato de viagem de Alvar Núñez Cabeza de Vaca vai muito mais além dessa característica, no sentido de que os episódios de cativo que nessa obra aparecem se apresentam como um exemplo idôneo para demonstrar uma polifonia que não se encaixa em nenhum tipo de interpretação de caráter absoluto: “Como andávamos nus por aquelas terras, conforme já falei, mudávamos de couro duas vezes ao ano, como as serpentes. O sol e o vento nos provocavam grandes queimaduras no corpo e um sofrimento que era aumentado ainda pelos ferimentos causados pelas cargas que levávamos.” (VACA, 2007, p. 72).

Parte da crítica reconheceu a importância dessas transformações e elaborado principalmente o tópico da nudez na obra. Para Enrique Pupo-Walker (1987, p. 529-530): “[...] *en los Naufragios la desnudez ciertamente alude a una drástica reducción de status y es, al mismo tiempo, como nuditas virtualis, el estadio que favorece reflexiones más sobrias y penetrantes sobre nuestra índole originaria, al mismo tiempo que no evoca ecos de la desnudez ascética.*” Sylvia Molloy (1987, p. 432) afirma que a nudez de Álvaro Núñez “[...] *distinguirá a una nueva persona y desnudo, el yo sería una suerte de espacio despojado que se irá llenando con lo desconocido –América – hasta lograr nuevo ser, nueva identidad.*”

Um rasgo dessa aculturação, amplamente tratado pela crítica, é a comida. As transgressões e modificações dos costumes alimentícios assinalam, mais que uma adaptação, e sim uma integração ao estranho como parte dos recursos do cativo para sobreviver. Intimamente vinculada à busca de alimentos e à adaptação de uma nova dieta como meio de sobrevivência para o cativo, surge a necessidade de observar e conhecer a fundo as terras que recorre: “Algumas vezes matam veados ou conseguem algum pescado, mas isso é tão pouco e a fome tão grande que comem aranhas, ovos de formigas, lagartixas, salamandras e até mesmo cobras que matam os homens que mordem.” (VACA, 2007, p. 63).

É claro que ao destacar tipos de alimento consumidos por algumas tribos, ele acaba positivando o pensamento do ocidental quanto à caracterização que reduz o índio a um ser “selvagem”, mesmo admitindo posteriormente ter se integrado

a parte dessa dieta, bem como outros espanhóis que lá estavam. Ao relatar sobre o consumo de determinadas substâncias, nada compatíveis com alimento, naturalmente essa informação deve ter sido bombástica para o leitor metropolitano da época, principalmente quando o cronista se subtrai em contar sobre o que mais consumiam, dando a entender que se reportava a elementos insuportáveis de serem descritos.

Averiguar essa informação fora daquele contexto de vida, cuja característica marcante era a fome extrema, consequência direta da falta de domesticação de animais e do cultivo de culturas, causaria estranhamento ao europeu. Contudo, é o próprio cronista quem elucida um fato que com certeza causou estupefação aos cristãos e comprometimento aos sobreviventes espanhóis como a ele, que se encontravam em companhia desses índios, na ilha do Mal Fado: a antropofagia praticada por cinco espanhóis em decorrência da falta de alimento durante o inverno.

Cabeza de Vaca, ao narrar esse acontecimento, trouxe subsídios aos europeus para refletirem sobre sua própria condição, se acaso estivessem em um cenário típico como o da Flórida. O próprio cronista descreve que ansiava pelo trabalho de limpar couros para se alimentar de suas raspas. “Com esse gesto, ele deixa transparecer que queria chamar a atenção dos espanhóis para a questão do ‘barbarismo’, que injustamente apenas identificavam nos índios.” (FARIA, 2007, p. 50-51).

É nesse sentido que queremos traçar o movimento de nudez de Cabeza de Vaca que está longe de se restringir a uma nudez material, senão também uma nudeza espiritual e, sobretudo, cultural, que assinala o despojamento de antigos costumes (os europeus) em função das novas experiências e novas necessidades de sobrevivência:

[...] aunque los rigores del clima tornasen imperioso el abrigo, el narrador insiste en afirmar su condición de desposeído, y dramatiza esa condición aludiendo a la falta de ropas: se trata del “andar perdido y en cueros”, del “venir desnudos y descalzos” durante los años errabundos en América, del “salir desnudo como nasci” de su aventura. Frases como estas pueden ser encontradas a lo largo de todo el relato, y denuncian un uso sutil y constante del topos de la pobreza y del despojamiento, topos de larga tradición en la literatura religiosa y mística, asociado a la negación de la vanidad personal y la purgación de los pecados, y a Cristo mismo, que errante predica el Verbo. (CORDIVIOLA, 2001, p. 158).

Tais sofrimentos e transformações ajudam a transformar Cabeza de Vaca em uma versão moderna de Santo Tomás, exemplo de evangelizador desinteressado na vida material de que era proveniente e acostumado. A nudez também evoca a ausência de artificios, consagra o discurso como purificador de falsos adereços, em proveito de uma diferença que o eximiria de qualquer suspeita identitária absoluta.

Tais pretensões reafirmam uma vez mais a importância de fracasso como peça dominante da narração.

Para tanto, os anacronismos eram muitos, personagens reais e míticos se entrecruzavam, árvores genealógicas desembocavam em emblemas totêmicos, a narração histórica resvalava para a crônica moralizante. A mescla da observação pessoal e da intercalação fabulosa engrossava as páginas dos relatos. Ora um discurso etnológico, ora um discurso eurocêntrico embasado no mais puro imaginário mercantil.

Atentando para a dimensão do maravilhoso, Cabeza de Vaca, como Colombo, inseriu a aproximação de reinos fabulosos no seu relato, tudo para convencer os reis espanhóis de que estava próximo de grandes riquezas, por isso noticia que “[...] através de sinais perguntamos aos índios onde haviam encontrado aquelas coisas. Pela mesma forma nos responderam que muito longe dali havia uma província que se chamava Apalache, onde havia muito ouro.” (VACA, 2007, p. 33).

Lançando o olhar para o movimento, intentado pelos europeus em busca de outras regiões, todas as narrativas de viagem, tanto as produzidas pelos exploradores do final da Renascença, quanto as produzidas pelos naturalistas e etnógrafos do século XIX, constituíam-se como meios de reunir, através de mapas, palavras e intenções, as regiões estranhas e inexploradas e convertê-las em lar para o viajante estrangeiro, mesmo que para isso fosse preciso tornar realidade muitas das imaginações que tinham sobre lugares desconhecidos e que emanavam dos desejos de conquista.

Inseridos em um contexto de documentável credibilidade, esses episódios resultam de uma essência imperialista e etnocêntrica que sempre esteve na base do contato com o outro, disseminado pelas navegações ultramarinas. Em se tratando de um investimento que envolvia a Corte e mercadores navais, o explorador jogava conscientemente com estratégias perceptivas e imaginárias, a fim de garantir sua credibilidade na parceria. Colombo, como bom estrategista, ao deparar com uma terra agreste e sem benfeitorias, uma vez que esperava encontrar nela as cidades do império asiático, certifica-se da necessidade de deslocar a atenção dos seus financiadores para outros motivos, uma vez que dele esperavam o cumprimento da promessa de extração do ouro. Com isso, fica claro que “[...] *el periodo de prueba es simultáneamente tiempo de combates solitarios y el principio de un camino simbólico, iniciático, de purificación, anterior al tiempo de la glorificación, de los “milagros” públicos.*” (GLANTZ, 2006, p. 12).

Ademais, certamente havia uma preocupação do conquistador espanhol em exaltar sua atuação entre os nativos sem, contudo, sugerir poderes que pudessem ser interpretados como heresia pelo Santo Ofício. Os métodos de cura não poderia demonstrar o quanto adotou das técnicas xamanísticas, restringindo-se as benzeduras cristãs. Mas, o seu regresso não foi uma volta pura ao estado

original, Vaca, depois que retorna à Espanha, não consegue ficar sem deitar no chão e se incomoda com as pesadas vestes europeias. Entretanto, precisou limitar suas expressões, seus novos gostos e novos costumes perante às possíveis condenações do clero. Tudo para voltar às terras exploradas, a fim de persuadir o rei e a si mesmo que a Serra de Prata ou o verdadeiro Apalache era possível e estava próximo de ser encontrado.

A segunda viagem de Cabeza de Vaca ao Novo Mundo, como governador de Buenos Aires, também foi marcada pelas frustradas expedições em busca de metais preciosos e pelas constantes disputas de poder com Domingos Martinez de Irala, organizador de um motim que conseguiu aprisionar o governador e enviá-lo de volta à Espanha. Seus últimos anos de vida são descritos como um período marcado por longas disputas judiciais, quando o navegador tentou, sem sucesso, comprovar através desses relatos sua inocência.

No fim, Cabeza de Vaca somente conseguiu comprovar que, ao invés do ouro de Apalache, ele conseguira o ouro da informação sobre o território, povos, tradições e línguas, bem como a conquista de novos súditos e cristãos para o Reino. E restou-nos hoje uma longa e complexa narrativa em que prova, mais uma vez, que a literatura de naufrágios daqueles séculos iniciais de expansão marítima constituiu-se como uma grande aposta de redirecionamento ético e cultural das naus imperiais que atravessavam mares, sedentos por metal e sangue.

VECCHIO, D. The shipwreck as an operator of discursive and identity differences: the case of Álvarez Núñez Cabeza de Vaca. **Itinerários**, Araraquara, n. 41, p. 37-52, jul./dez. 2015.

■ **ABSTRACT:** *In this article, we discuss that one of the most important aspects of Naufragios (1542) by Cabeza de Vaca is the cultural clash between Europeans and Native Americans, and the consequent identity transformations. Upon reflection on the difference and the identity transformation of those colonized and conquered, we analyze the narrative composition of this account, as well as the historical data presented. However, it will be observed that instead of thinking about the differences that potentially composed the traveler being and the one conquered, there are a strong critical tendency that only mythologizing those subjects, representing the Iberian travelers like someone completely believer in their material wishes and imaginations. Thus, our aim is to evaluate Cabeza de Vaca as an example of a thirsty traveler for riches who is able to experience the new moving between cultures without the dominance of the marvelous imaginary.*

■ **KEYWORDS:** *Shipwreck. Identity. Difference. Imaginary.*

REFERÊNCIAS

- BLACKMORE, J. **Manifest perdition**: shipwreck narrative and the disruption of empire. Minnesota: University of Minnesota Press, 2002.
- CALIXTO, A. P. Cabeza de Vaca: el primer mestizo cultural. **Estudios Fronterizos**, California, v. 8, n. 16, p. 123-143, 2007.
- CAMINHA, P. V. **A carta de Pero Vaz de Caminha**. Edição de Jaime Cortesão. Lisboa: INCM, 2010.
- CORDIVIOLA, A. A palabra expuesta: Los naufragios de Cabeza de Vaca. **Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos**, Madrid, v. 11, p. 151-160, 2001.
- FARIA, A. M. B. **Espaços da memória e a viagem da escrita em O enteado**. 2007. 126 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- GANDINI, M. J. Fuerzas locales, espacios atlánticos, horizontes globales: Álvaro Núñez Cabeza de Vaca conectando mundos. **Traversea**, v. 3, p. 32-47, 2013.
- GLANTZ, M. **El cuerpo inscrito y el texto escrito o La desnudez como naufragio**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.
- LANCIANI, G. **Os relatos de naufrágios na literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII**. Tradução do italiano por Manuel Simões. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979. (Biblioteca Breve, vol. 41).
- MADEIRA, A. **Livro dos naufrágios**: ensaio sobre a historia trágico-marítima. Brasília: Editora UnB, 2005.
- MOLLOY, S. Alteridad y reconocimiento en los naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca. **Nueva Revista de Filología Hispánica**, Madrid, v. 35, n. 2, p. 425-449, 1987.
- PASTOR, B. Utopía e conquista: dinâmica utópica e identidade colonial. **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**, Lima, v. 19, n. 38, p. 105-113, 1993.
- PUPO-WALKER, E. Los naufragios de Cabeza de Vaca y la narrativa hispanoamericana. **Revista Iberoamericana**, Madrid, n. 140, p. 517-539, 1987.
- VACA, Á. N. C. **Naufrágios e comentários**. Tradução de Jurandir Soares dos Santos. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2007.

Recebido em 28/10/2014

Aceito para publicação em 25/04/2015



EL CRIOLLISMO UNIVERSAL EN JORGE LUIS BORGES: APUNTES SOBRE LENGUA Y LITERATURA

Santo Gabriel VACCARO*

- **RESUMEN:** Entre 1925 y 1928, Jorge Luis Borges escribe tres libros en ensayos que aúnan temáticas de índole regional con complejas reflexiones de corte universal. Estas últimas, que caracterizarán sus escritos de décadas posteriores, están vinculadas en sus ensayos de juventud, en gran medida, a un particular espacio argentino, el arrabal mitológico de Buenos Aires, y a su personaje borgeano más popular, el valiente compadre de los duelos a cuchillo. Suburbio y sus habitantes, elementos autóctonos de la patria borgeana, lejos de caracterizar temas propios de la Argentina de fines del siglo XIX, entretienen junto a reflexiones universales sobre la lengua española y sobre la literatura y el lenguaje en general, una nueva y particular escritura propia del escritor argentino: el criollismo universal.
- **PALABRAS CLAVE:** Jorge Luis Borges. Criollismo universal. Literatura. Lengua. Buenos Aires.

Para los lectores habituados a la escritura universal de Jorge Luis Borges, los libros de ensayos *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928) integran un primer momento de la vida del escritor que, más allá de conformar una década menos conocida de su obra, se detiene en las particularidades de una Buenos Aires de arrabales y suburbios, en los personajes que pueblan ese espacio y en las características lingüísticas de dichos lugares.

Estos años, ignorados o negados por el propio autor, quizás en favor de sus libros más reflexivos, no sólo traen una profunda preocupación por el nuevo contexto urbano y lingüístico de Buenos Aires en las últimas décadas del siglo XVIII y primeras del XIX, sino que colocan al lector ante una preocupación borgeana más amplia, la búsqueda de la propia identidad en la literatura y la lengua de un país. Es en esa búsqueda o en esa aflicción en donde hace su aparición el criollismo universal borgeano. Es la discusión sobre la argentinidad de la nación la que posibilita pensar un espacio, una lengua y una literatura utilizando una compleja red de elementos que aproximan los rasgos criollos de su país a aquellos

* UFFS – Universidade Federal da Fronteira Sul. Licenciatura em Letras Português-Espanhol. Chapecó – SC – Brasil. 89802-265 – santo.vaccaro@uffs.edu.br

universales que se desprenden de su biblioteca paterna. Es en este sentido que lengua y literatura, ya sea en planos propios o ajenos, vienen juntas a fundirse en una escritura borgeana diferenciada que posibilitan las ponderaciones, por ejemplo, que se leen en ensayos como “Queja de todo criollo”, del libro *Inquisiciones*:

La índole española se nos muestra como vehemencia pura; diríase que al asentarse en la pampa, se desparramó y se perdió. El habla se hizo más arrastrada, la igualdad de horizontes sucesivos chasqueó las ambiciones y el obligatorio rigor de sujetar un mundo montaraz se resarcía en las dulces lentitudes de la payada de contrapunto, del truco dicharachero y del mate. (BORGES, 1994, p. 141).

Hay una lengua universal que se hace propia al asentarse en la Pampa, una estructura que sin dejar de ser la original, se hace diferente en las payadas gauchescas. No importa que algunos profesen la decadencia de un idioma que se pierde, lo que importa es que hay una lengua que puede ser enriquecida, que puede ser multiplicada lexicalmente a través de una postura idiomática. Así, en “El idioma infinito”, ensayo de *El tamaño de mi esperanza*, se pueden observar las siguientes ideas:

DOS CONDUCTAS DE IDIOMA (igualmente tilingas e inhábiles) se dan en esta tierra: una, la de los haraganes galicistas que a la rutina castellana quieren anteponer otra rutina y que solicitan para ello una libertad que apenas ejercen; otra, la de los casticistas, que creen en la Academia como quien cree en la Santa Federación y a cuyo juicio ya es perfecto el lenguaje. (Esto es, ya todo está pensado y ojalá fuera así.) [...] Ese entrevero no me importa: oigo el *ocuparse de algo* en boca de todos, leo en la gramática que ello equivale a *desconocer la exquisita filosofía y, el genio e índole del castellano* y me parece una zonzera el asunto. Lo grandioso es amillonar el idioma, es instigar una política del idioma. (BORGES, 1993, p. 39).

Y en esta postura borgeana se exhibe de cierta forma el tamaño de su esperanza en una lengua que se reproduce y prolifera, que se reinventa y se redescubre y que está siempre latente y próxima. Y es justamente en este sentido que se afirma en “*El idioma de los argentinos*”, escrito esencialmente lingüístico que se encuentra en el libro que lleva el mismo nombre del ensayo borgeano, que:

Dos conductas de idioma veo en los idiomas de aquí: una, la de los saineteros que escriben un lenguaje que ninguno habla y que si a veces gusta, es por sus aire exagerativo y caricatural, por lo forastero que suena; otra, la de los cultos, que mueren de la muerte prestada del español. Ambos divergen del idioma corriente: los unos remedan la dicción de la fechoría; los otros, la del

memorioso y problemático español de los diccionarios. Equidistante de sus copias, el no escrito idioma argentino sigue diciéndonos, el de nuestra pasión, el de nuestra casa, el de la confianza, el de la conversada amistad. (BORGES, 2002, p. 152-153).

La identidad nacional y los trazos lingüísticos que la conforman configuran un tema polémico ya desde las décadas anteriores al regreso de Borges a Argentina, en 1921. La capital argentina, no solamente cuenta con un número elevado de extranjeros, sino que atraviesa por un proceso modernizador que modifica su esencia y que reclama que la antigua Buenos Aires sea repensada para elaborar, dentro de su profunda heterogeneidad, un concepto tranquilizador de argentinidad que permita la pacífica convivencia de la moderna metrópolis con la tradición de sus barrios.

Y en ese sentido es que la escritura de Borges se destaca en el ámbito literario porteño. Una escritura que se apoya en un pasado no tan lejano, el de las historias barriales escuchadas en la infancia, en un espacio mítico, el arrabal, y en una figura desempolvada en la sociedad argentina, el compadre, que le da un corte nacional y una singular forma de literatura de lo propio. Por otro lado, una escritura de alcance universal, común a casi todas las literaturas que, a partir de su Buenos Aires mítica y su personaje porteño legendario, une lo local con lo universal en temáticas como el culto al coraje, la muerte, el azar o la idiosincrasia de toda periferia o suburbio citadino.

En esta intersección que cruza lo propio con lo ajeno, Borges consigue crear su ciudad literaria, anacrónica y mítica que se coloca de frente a la extraña, moderna y actual Buenos Aires Babel¹ de otros escritores de corte e inspiración internacional y también de espacios pretéritos de libros de pronunciada tendencia a la descripción y alabanza de la pampa criolla y la vida gauchesca. En Borges, el ciudadano y el gaucho, de cierta forma, se aúnan en el compadre. Este personaje que llega al centro y que también transita por los campos pampeanos, colocándose en esa zona indefinida que constituyen los márgenes de la gran metrópolis y los confines de la extensa llanura.

Y quizás unos de los escritos en donde se observe con más claridad este criollismo universal borgeano sea el ensayo “El tamaño de mi esperanza”. En este, la pregunta histórica literaria que apunta a lo que han hecho los argentinos y que

¹ Molloy (2000), en su ensayo “Jorge Luis Borges, confabulador (1899-1986)”, recuerda que la insolencia y la búsqueda de la novedad de Borges le permiten ser un innovador, característica que le posibilita recuperar, no las realidades de un pasado, sino los relatos del mismo. En este sentido, Molloy (2000, p. 210) afirma sobre Borges que: “Recordar y leer (más que inventar y escribir) fueron sus primeros gestos: recordar un Buenos Aires desaparecido que le habían contado sus mayores – los escritores del Ochenta, Carriego, su madre – y con ese relato fragmentario, desparramado por la memoria como por las orillas de la ciudad, armar un Buenos Aires anacrónico [...] para reemplazar al otro, el que se mira y no se reconoce.”

se dirige especialmente a los criollos, a los “[...] hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, [y] no a los que creen que el sol y la luna están en Europa [...]” (BORGES, 1993, p. 11), nos sitúa en las raíces de un pueblo argentino con nuevas características. Los criollos borgeanos, esos que no son exclusivamente patrios, ni privativamente foráneos. Lo interno y lo externo no prevalecen en el sujeto aludido. Es así que se entiende como un vocablo, criollo, puede vincularse a quien no tiene a España como referencia, pues en una de las acepciones originales de la palabra mencionada ser descendiente de europeo y haber nacido en América era precisamente ser criollo.

El criollo de Borges ocupa el acá, es una figura urbana y es esa misma urbanidad la que en su extremo lo une al campo, sin identificarlo completamente ni con la ciudad, ni con la pampa. Pero el personaje de “El tamaño de mi esperanza” se desplaza del acá para ir a un más allá que lo hace universal, que hace que un hombre sea todos los hombres y que un valiente sea todos los valientes. Ese personaje, tan argentino y tan universal, ocupa otro espacio tan ambivalente como su ocupante en la estética borgeana de los márgenes. Estética que, según Sarlo (1995), posibilita a Borges la invención de imágenes de una Buenos Aires en proceso de desaparición; la realización de una lectura del pasado rural del país; el recorrer el siglo XIX y la ciudad *criolla* con sus barrios; y la construcción de un paisaje que la modernidad agresiva, en principio, no puede alcanzar:

Borges construye un paisaje intocado por la modernidad más agresiva, donde todavía quedan vestigios del campo, y lo busca en los barrios donde descubrirlo es una operación guiada por el azar y la deliberada renuncia a los espacios donde la ciudad moderna ya había implantado sus hitos. (SARLO, 1995, p. 36).

Esos barrios perdidos, esos espacios inventados, esa relectura de los tiempos pretéritos, tendrán en el arrabal borgeano trazos muy característicos que se vinculan a calles sin luz, a casas precarias y paredones de ladrillos, a caminos de barro y almacenes en las esquinas. Es a partir de ese espacio y de los personajes que lo habitan de donde parte Borges para universalizar su escritura. En “El tamaño de mi esperanza” se puede leer que la pampa y el gaucho carecen de carácter universal, pero que se puede encontrar todavía, en las letras argentinas, un nuevo espacio y un nuevo personaje que puedan “pactar con el universo”.

En el ensayo borgeano, se lee que: “No hay leyendas en esta tierra y ni un solo fantasma camina por nuestras calles.” (BORGES, 1993, p. 13). Desestimándose así la importancia radical que la literatura argentina depositó en el gaucho Martín Fierro como sinónimo de argentinidad y de cualquier otro intento que quiera ver en un extranjero, un gringo, un migrante interno, un indio, un ciudadano del interior, un caudillo, etc., el prototipo de nacionalidad que una patria tan heterodoxa e irrepresentable por sectores minoritarios no permitiría.

Quizá con tono irónico o de burla, por la imposibilidad de representar un país en un personaje, quizá como un juego, exhibiendo lo absurdo de tales construcciones nacionalistas, Borges propone un personaje y un espacio que desde lo autóctono converse con el universo. Es así que el margen y el compadrito, además de creaciones literarias, son una muestra más de un tema preocupante en los intelectuales de principios del siglo XIX, la falta de identidad. La mirada argentina colocada en Europa, la inmigración constante, la falta de diálogo entre el campo y la ciudad, las dudas lingüísticas que plantea un idioma español que va sufriendo alteraciones, son elementos que posibilitan a Borges también elaborar una estrategia literaria que proponga la aparición de algo singularmente patrio.

Borges propone pensar en lo nuestro sin que la mirada hacia el exterior sea un inconveniente, sin que sea impedida la dualidad entre lo local y lo universal. Ahí descansa el criollismo tan especial del escritor argentino. Criollismo que se observa en la valentía y en los códigos de honor de personajes pretéritos de las orillas de la gran ciudad, pero que también es parte del Buenos Aires que vendrá, de la ciudad futura que tiene su grandeza en el mañana, en la argentinidad que descansará en las páginas de la historia y de la literatura aún no construida.

En este juego borgeano, en este proyecto universalizador de lo propio en el que no bastan el progreso europeizante o el criollismo vinculado a la gauchesca, se hacen necesarios nuevos mitos y leyendas que den a Buenos Aires su aspecto universal, su punto de aproximación entre los términos local y cosmopolita. Es en este sentido que Borges (1993, p. 14) refiere que:

No quiero ni progresismo ni criollismo en la acepción corriente de esas palabras. El primero es un sometemos a ser casi norteamericanos o casi europeos, un tesonero ser casi otros; el segundo, que antes fue palabra de acción [...] hoy es palabra de nostalgia [...]. No cabe gran fervor en ninguno de ellos y lo siento por el criollismo. Es verdá [sic] que de enancharle la significación la esa voz -hoy suele equivaler a un mero gauchismo sería tal vez la más ajustada la mi empresa. Criollismo, pues, pero un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte.

En “El tamaño de mi esperanza”, crear, crítica o irónicamente, una ciudad fundiendo lo moderno y lo simple de los barrios y personajes comunes del pasado suburbano (con el objetivo de convertirlos en universales en una leyenda criolla y en un espacio mitológico) parece también exhibir una suerte de sentimiento borgeano de nacionalidad pero que lejos está de encontrar una solución al intrincado problema de la identidad de un pueblo. No es en un valiente diestro en el manejo del cuchillo o en la danza del tango que se pueda colocar la identidad de una nación. Lo que sí se puede afirmar es que, lejos de la ironía borgeana en ese tipo de generalizaciones de identidad, lo que propone el escritor argentino es un programa literario con

espacios y personajes que, en esas décadas, configuraban un fuerte interés artístico que iba más allá de sentimientos nacionales o cosmopolitas. En este mismo sentido, Alazraki (1983, p. 132) recuerda que:

[...] convendría aclarar que el argentinismo de Borges no reside precisamente en la idealización del cuchillero. En este sentido se ha confundido el interés que artísticamente tiene el compadrito como portador de una virtud históricamente cara a los argentinos y su valor como ideal humano y nacional.

Para Alazraki (1983), el compadre borgeano remite a un estereotipo que carga un valor o un coraje que socialmente es muy estimado para crear una imagen de fortaleza en la ciudad, idea que ya existía en el campo, en la figura prototípica del gaucho, pero esa remisión no debe hacer perder el interés estético que esa valentía alimenta en Borges. La figura del criollo del arrabal detenta un llamativo costado artístico que Borges no desprecia al momento de interconectar el margen de la moderna urbe, pero aún periférica en el campo de las letras, con el resto de la tradición de la literatura occidental. En Borges, el interés por el arrabal y sus personajes y por la relación de este espacio y sus ocupantes con la universalidad y el cosmopolitismo, permiten la construcción de una obra que, en sus primeros pasos, va más allá de la construcción de identidades o nacionalidades que, de cierta forma, también pueden observarse en sus ensayos.

En Borges, la predilección por la estética del arrabal y el interés por sus singulares características, además de abordar trazos muy estimados por el pueblo argentino, como el valor o los códigos de honor, aproxima a sus textos otro universo que es la contracara de ese debate tan nacional, la relación de lo propio con el universo.

Es en este sentido que Sarlo (1995, p. 119) percibe en los textos del escritor una suerte de paradoja que se constituye por lo local y por lo universal, por el centro y por la periferia. Elementos que, lejos de resultar polos contradictorios, constituyen una especie de tensión productiva en los mismos límites que los separan, en la delgada línea que diferencia lo nacional de lo cosmopolita en la escritura del argentino.

Y quizá una de las causas que permite esa fusión paradójica de lo propio y lo ajeno, de lo delimitado y lo ilimitado, sea, además de la experiencia que la historia de la familia Borges vivió en varios países del viejo continente, la variedad y diversidad de libros que componían la biblioteca del padre del escritor argentino. En este sentido, Sarlo (1995) también recuerda que la biblioteca paterna es un factor determinante al momento de aproximar esos extremos considerados opuestos².

² También sobre las bibliotecas y su importancia en la consecución de una literatura local y universal, Sarlo (1995, p. 121) llama la atención sobre el hecho de que una biblioteca es un espacio de jerarquías que se forman y reforman, que propician, al ser transitadas del centro hasta el margen, encuentros

Aproximación que permite unir el escenario de la Buenos Aires de la época con el exotismo de todas las literaturas:

En la medida en que Borges es un extranjero a la literatura universal puede entregarse a los placeres de los desvíos y los malentendidos que le proporcionan la lectura de traducciones, la lectura de versiones originales en idiomas extranjeros, los ejercicios de la traducción propia. (SARLO, 1995, p. 119).

Y es el desvío y la persecución de nuevas lecturas y visiones los que permiten un abordaje totalizador del fragmento. Un pedazo de suburbio es visto como el portador de sentimientos universales. Un cuchillo argentino, puede estar ligado al acto de valentía o cobardía de cualquier hombre, del hombre mismo. Así, las historias de la Buenos Aires premoderna, aquellas que Borges escuchaba en su infancia, se abren paso a través de lo local y ganando rasgos universales, crean un espacio original en las letras argentinas. El criollismo, así, ya no se refiere exclusivamente a la literatura rural y diseña un nuevo mapa ciudadano que abarca los suburbios de la propia ciudad. Mapa que, además de proponer una relectura de la literatura gauchesca en sus raíces, propone una relación con la tradición criolla argentina que se posiciona muy próxima de la ciudad.

El criollismo universal borgeano, con sus barrios periféricos y sus calles de barro, dialogan íntimamente con la pampa, pero también con la metrópoli moderna. Y es a partir de allí, de esas literaturas periféricas, que se busca la tradición literaria del occidente y, como dice el joven Borges, “conversar³ con el mundo, con Dios y con la muerte”.

inusitados de escritores y géneros menores que “desorganizan la jerarquía de los ‘mayores’”. Ya sobre la importancia de la biblioteca en la vida de Borges, Pauls (2007, p. 88) explica que: “La primera biblioteca es la del padre [...]. Allí se emplazan y se despliegan todos los sentidos y funciones de una institución que será como el cuartel central de la vida (y la obra) de Borges.” Por su parte, Williamson (2006, p. 63) afirma que “[...] el doctor [Jorge] Borges acordó a su hijo el privilegio del acceso ilimitado a su biblioteca personal de más de mil volúmenes. Esta colección de libros sobre todo ingleses y franceses estaba dispuesta en estanterías con frente de vidrio y guardada en un cuarto propio, y aquí Georgie [Jorge Luis] se convertiría en un lector voraz, deleitándose en la libertad que los libros le otorgaban de aventurarse en tierras lejanas y extrañas: Inglaterra, Escocia, India, África, China, Arabia.”

³ Esa conversación, como recuerda Sarlo (2007, p. 157), puede ser observada claramente en el índice del libro “El tamaño de mi esperanza” donde varios ensayos versan sobre temas locales y universales en forma intercalada: “[...] un artículo del *Ulises* de Joyce seguido por otro donde se discute la posibilidad de inventar nuevas imágenes para Buenos Aires; un artículo sobre Quevedo y otro sobre el poeta gauchesco Ascasubi; una reflexión sobre Berkeley a la que le siguen notas sobre Maples Arce, Omar Jayyan y la poesía gauchesca.” En este mismo sentido, la crítica argentina agrega sobre el joven Borges y sobre sus trabajos posteriores que: “La mezcla indica no sólo un lector original, sino también un explorador audaz del espacio literario que, por convención, llamamos literatura occidental y versiones occidentales de oriente. [...] Inventa un repertorio de autores y arma

Y estos diversos diálogos con la pampa, la ciudad y el mundo, estos diferentes matices que apuntan a lo propio y a lo ajeno, son los que permiten que el criollismo universal borgeano pueda ser abordado desde varias perspectivas. Así, puede hablarse de una tentativa de aproximación de una literatura regional, diferente de la gauchesca, con las literaturas occidentales, basado en una relación intertextual entre la producción escrita de autores argentinos con autores europeos; de un tratamiento textual especial, en su escritura regional, de cuestiones de índole común a todos los hombres que convierten sus temáticas literarias en locales/universales; de la creación de un estilo nuevo de escritura que intenta, a partir de lo local, diferenciarse del gauchismo y convertirse en universal partiendo de un espacio especial, que se mueve y descansa en los márgenes de la Buenos Aires premoderna.

Y entre estas diversas formas de entender el criollismo universal de Borges, aparece una característica que permea, de cierta forma, a cada una de ellas. En los primeros textos del escritor argentino y durante las décadas posteriores, se encuentra una permanente preocupación con la problemática del lenguaje y con la idea de una posible lengua de los argentinos o, como para decirlo con más propiedad borgeana, con una lengua de verdadera entonación y temperatura argentina.

En lo que hace a la relación local/universal en la escritura borgeana, la forma de la lengua nacional es una de las preocupaciones de sus reflexiones literarias y lingüísticas. Además de los ensayos que abordan los límites y posibilidades de todo lenguaje, en Borges puede estudiarse cómo el autor argentino utiliza el español al momento de escribir sus textos y cómo estos se analizan lingüísticamente.

Tanto a fines del siglo XIX como en las primeras décadas del siglo siguiente en la Argentina, la lengua es un problema íntimamente ligado a la identidad. Las grandes masas inmigratorias y las modificaciones que sufre el idioma nacional conllevar a una reflexión de diversos sectores del país sobre las formas de protección de una lengua propia en evidente y preocupante transformación⁴.

Sobre esta problemática en el ámbito político y social, Franco (1993, p. 179), recordando las exigencias nacionales de carácter lingüístico que sufre Buenos Aires en el comienzo del siglo XX, afirma que uno de los hechos que postula la preocupación de mantener la tradición nacional de la lengua es la fundación de la *Academia Argentina de la Lengua* en el año de 1910. Preocupación que no escapa

una biblioteca a partir de la que establecerá las conexiones más originales. Su criollismo es un capítulo del internacionalismo estético: desde esa inflexión menor del español rioplatense, que ha consolidado en sus primeros libros, leerá, traducirá, y reescribirá las tradiciones literarias extranjeras.” (SARLO, 2007, p. 157-158).

⁴ Sobre esta particular preocupación y en el ámbito literario, Franco (1993, p. 181) recuerda que existen dos visiones, la de los escritores defensores de la lengua nacional que postulan un “español literario” sin modificaciones lingüísticas resultantes del contacto con el idioma de los inmigrantes y la que considera que en la literatura deben aparecer las temáticas referentes a las lenguas vivas de Buenos Aires sin ningún tipo de discriminación.

a las reflexiones del joven Borges y que se puede observar en los textos iniciales del escritor, en los primeros años en la Argentina después de su retorno de Europa.

Y en ese recelo, la lengua configura un aspecto singular de su criollismo universal. Construir ese criollismo borgeano, es de alguna manera, construir una lengua que lo escriba, lo refiera y lo inmortalice como mito argentino. Es la lengua la que edifica esos espacios y esos personajes que, también mirados desde lo universal de sus características, se transformarían en los compadres legendarios y en los arrabales de típico corte borgeano. Es quizá en este sentido que Sarlo (2007, p. 149) entiende que, en los años veinte de la escritura borgeana, el autor argentino tiene como objetivo “[...] construir una lengua literaria para Buenos Aires y darle, al mismo tiempo, una dimensión mítica a la ciudad.”

La escritura de Borges de los años veinte propone un diálogo entre el lenguaje regional, propio del país, y el universal, del español de la madre patria, marcado por elementos de claro carácter ideológico. Es en este sentido que se entiende la preocupación borgeana por aproximar la oralidad a la escritura y el énfasis de sus ensayos en la temática vinculada al carácter transformacional de las lenguas en la historia de los países.

La escritura de Borges, en parte, denota su costado ideológico al situarse cerca en una lengua preinmigratoria que no es entendida como problemática, pues las preocupaciones sobre la misma derivan de la diversidad lingüística posterior a la inmigración. Pero también debe señalarse que en la letra literaria borgeana, el cambio lingüístico sitúa al idioma de los argentinos en tiempos en que la relación entre la lengua y la nación no eran materia de reflexión, pero también en un tiempo por llegar en que la potencial lengua futura tiene un claro corte propio y nacional.

Los movimientos de Borges en este sentido son ideológicos, pero también cronológicos. Borges ve una lengua más criolla en el pasado, en el período preinmigratorio y también en el futuro, en el que los escritores argentinos encontrarán el tono y el clima del idioma nacional, en el que se enriquecerá la lengua de la madre patria con las palabras que inmortalizarán los escritos propiamente nacionales:

Un puñadito de gramatiquerías claro está no basta para engendrar vocablos que alcancen vida de inmortalidad en las mentes. Lo que persigo es despertar a cada escritor la conciencia de que es gloria y deber suyo (nuestro y de todos) el multiplicarlo y variarlo. Toda consciente generación literaria lo ha entendido así. (BORGES, 1993, p. 43).

Multiplicar y variar el idioma, más allá de un pedido de corte ideológico que exhibe una idea político-lingüística, es el objetivo que no sólo Borges coloca en los escritores de la patria, sino que el mismo se propone para alcanzar una lengua más acorde a la tradición nacional idiomática en la Argentina. En ese objetivo descansa la esperanza borgeana de que el idioma del país se entienda con sus barrios y sus

ciudades, con la intimidad de un pueblo y el sentir de sus escritores. Es en ese sentido que se puede entender el anhelo de Borges cuando dice lo siguiente:

[...] nosotros quisiéramos un español dócil y venturoso, que se llevara bien con la apasionada condición de nuestros ponientes y con la infinitud de dulzura de nuestros barrios y con el poderío de nuestros veranos y nuestras lluvias y con nuestra pública fe. Sustancia de las cosas que se esperan, demostración de cosas no vistas, definió San Pablo la fe. Recuerdo que nos viene del porvenir, traduciría yo. La esperanza es amiga nuestra y esa plena entonación argentina del castellano es una de las confirmaciones de que nos habla. Escriba cada uno su intimidad y ya la tendremos. Digan el pecho y la imaginación lo que en ellos hay, que no otra astucia filológica se precisa. (BORGES, 1993, p. 160-161).

El futuro y la esperanza descansan en un singular idioma que no es la resistida lengua pétrea impuesta e inmodificable, sino una lengua muy próxima a los tradicionales criollos de antaño o a los criollos que depara el futuro, ambos representantes del sentir nacional. Criollos, que sienten y mueren en el suelo patrio y que no tienen su mirada perdida en el viejo continente.

Y partiendo de esos criollos de tiempos pretéritos y de un espacio esquivo a la moderna ciudad, el idioma de los argentinos se proyecta como una esperanza, como algo que todavía está por ser escrito, pero que, como dice Borges, “[...] el de nuestra pasión, el de nuestra casa, el de la confianza, el de la conversada amistad [...]” (2002, p. 155), el idioma “[...] del tiempo anchísimo que nunca planearon los relojes y que midieron despacio los mates.” (BORGES, 1993, p. 34).

Esos son los anhelos borgeanos que esperan palabras con temperatura de barrio, con ambiente de suburbio, que serán parte del devenir, pero que fueron parte de historias escuchadas en su infancia, relatos de una argentina criolla en que se hablaba y se escribía en una lengua que conversaba con la realidad criolla, que demostraba la nobleza y el orgullo de decir lo propio. Lengua que Borges (2002, p. 155) identifica en el decir y la pluma de los grandes escritores de generaciones pasadas:

Mejor lo hicieron nuestros mayores. El tono de su escritura fue el de su voz; su boca no fue la contradicción de su mano. Fueron argentinos con dignidad: su decirse criollos no fue una arrogancia orillera ni un mal humor. Escribieron el dialecto usual de sus días: ni recaer en españoles ni degenerar en malevos fue su apetencia. Pienso en Esteban Echeverría, en Domingo Faustino Sarmiento, en Vicente Fidel López, en Lucio V. Mansilla, en Eduardo Wilde. Dijeron bien en argentino: cosa en desuso.

Con estas ideas, con un respeto singular por aquellos escritores de renombre que lo sucedieron en la historia de la literatura, Borges se posiciona dentro de las letras argentinas retomando aquella voz y aquella escritura y apoyándose en el discurso criollo recupera e construye una Buenos Aires de índole mitológica. La ciudad está en Borges con su oralidad, pero también con la lengua con sus suburbios, con la criolledad de los que dijeron y que dirán bien en argentino.

Es en este sentido que Franco (1993, p. 195), al recordar la política idiomática del joven Borges, afirma que, en los escritos de 1920, la oralidad, el urbanismo y el criollismo son características esenciales de la escritura borgeana. Y se podría agregar a las palabras del crítico mexicano que, esas tres características quizás sean una, pues cuando se dice criollismo borgeano, no hay como no entender tal característica separada de su urbanismo y su oralidad.

Habla la ciudad de antaño y habla su suburbio en cada duelo de cuchillo y en cada milonga nocturna de sábado, en cada tango de los antiguos y también, como bien lo afirma Borges (1994, p. 140) en “Queja de todo criollo”, en cada silencio de esa oralidad criolla:

El criollo, a mi entender, es burlón, suspicaz, desengañado de antemano de todo y tan mal sufridor de la grandiosidad verbal que en poquísimos la perdona y en ninguno la ensalza. El silencio arrimado al fatalismo tiene eficaz encarnación en los dos caudillos mayores que abrazaron el alma de Buenos Aires: en Rosas e Irigoyen. Don Juan Manuel, pese a sus fechorías e inútil sangre derramada, fue queridísimo del pueblo. Irigoyen, pese a las mojígangas oficiales, nos está siempre gobernando. La significación que el pueblo apreció en Rosas, entendió en Roca y admira en Irigoyen, es el escarnio de la teatralidad, o el ejercerla con sentido burlesco. En pueblos con mayor avidez en el vivir, los caudillos famosos se muestran botarates y gesteros, mientras aquí son taciturnos y casi desganados. Les restaría fama provechosa el impudor verbal.

En esta “Queja de todo criollo”, la oralidad es parte esencial de la criolledad hasta en su misma escases de palabras. La ciudad y esos márgenes de antaño se explican, también, por su decir. Para el criollo, la “palabrería” sería casi una indecencia.

Los escritores de un pasado no tan lejano, sus dichos y silencios, la coherencia entre la escritura y su voz, todo es parte de un programa literario borgeano que pretende localizar, en los barrios periféricos de la gran ciudad, y en décadas anteriores, esa lengua que no es la de un presente de incertidumbre lingüística. Borges también, de alguna forma, se interroga sobre ese idioma de los argentinos que tanto preocupa a escritores e intelectuales de la época.

La ciudad y su arrabal son los orígenes de una nueva forma de ver las letras de su país y que, ya empezada con el escritor amigo de su padre, Evaristo Carriego, en

sus *Misas Herejes* (1908), Borges retoma e inmortaliza a los ojos de la criolledad argentina.

Lo criollo en lo urbano, los márgenes de una gran ciudad lejana a la metrópoli de principios de 1900, los barrios que se sienten en el pecho, todo es parte de una escritura que alcanza lo propio y se proyecta hacia la reflexión mitológica y universal. En “Sentirse en muerte”, por ejemplo, la figura del barrio se une a ese singular criollismo borgeano que descansa en las orillas y márgenes de la gran metrópoli argentina:

Realicé en la mala medida de lo posible, eso que llaman caminar al azar; acepté, sin otro consciente prejuicio que el de soslayar las avenidas o calles anchas, las más oscuras intimaciones de la casualidad. Con todo, una suerte de gravitación familiar me alejó hacia unos barrios, de cuyo nombre quiero siempre acordarme y que dictan reverencia en mi pecho. No quiero significar así el barrio mío, el preciso ámbito de la infancia, sino sus todavía misteriosas inmediaciones: confin que he poseído entero en palabras y poco en realidad, vecino y mitológico a un tiempo. El revés de lo conocido, su espalda, son para mí las calles penúltimas, casi tan efectivamente ignoradas como el soterrado cimiento de nuestra casa o nuestro invisible esqueleto. (BORGES, 2002, p. 130).

El misterio de las inmediaciones, lo desconocido del suburbio es un punto fuerte de su criollismo al modelar su Buenos Aires mitológica, su ciudad que tiene muy poco de vertical y mucho de continuación de las planicies que la circundan. Como si la pampa se desparramara sobre la misma urbe moderna y le quitara su carácter de ciudad izada:

A despecho de la humillación transitoria que logran infligirnos algunos edificios, la visión total de Buenos Aires nada tiene de hiniesta. No es Buenos Aires una ciudad izada y ascendente que inquieta la divina limpidez con éxtasis de asiduas torres o con chusma brumosa de chimeneas atareadas. Es más bien un trasunto de la planicie que la ciñe, cuya derechura rendida tiene continuación en la rectitud de calles y de casas. (BORGES, 1994, p. 88).

Ahí está el espacio borgeano creado para fortalecer sus orillas, ese es el escritor en la orillas y de las orillas. Es la pampa entrando en la ciudad, en las rectas y planas calles del suburbio la que define, entre otras cosas, lo criollo del país. Cosas como casas bajas que asemejan a pájaros de alas cortadas, o calles dulces como recuerdos o largas como la espera. Esas son las figuras que Borges utiliza para inmortalizar sus espacio, su lugar mítico y conmovedor que adentra en el alma de los criollos, pero que apela al recuerdo, a las esperas o a la esperanza de todos los hombres:

Casas de Buenos Aires con azoteas de baldosas o de cinc, desprovistas de torres excepcionales y de briosos aleros, comparables a pájaros mansos con las alas cortadas. Calles de Buenos Aires profundizadas por el transitorio organillo que es la vehemente publicidad de las almas, calles deleitables y dulces en la gustación del recuerdo, largas como la espera, calles donde camina la esperanza que es la memoria de lo que vendrá, calles enclavadas y firmes tan para siempre en mi querer. Calles que silenciosamente se avienen con la noble tristeza de ser criollo. Calles y casas de la patria. Ojalá que en su ancha intimidad vivan mis días venideros. (BORGES, 1994, p. 91).

La ciudad pretérita, el espacio marginal, la orilla mitológica son, de alguna forma, las bases en donde descansa una Buenos Aires criolla que Borges utiliza para depositar un idioma, una lengua que además de propia es universal y conversadora con el mundo. Un idioma de los argentinos que se apoya en una oralidad/escritura eminentemente regional⁵, pero que también se refiere a lo foráneo, al otro, a lo extranjero. Así, ese criollismo de casas bajas, de calles tranquilas y de conversaciones de vecinos viejos, tiene su correlato lingüístico en una escritura próxima a la oralidad, pero que deja de ser exclusivamente regional por el corte universalista que se les da a los temas que abarca.

Los caminos de barro, las palabras del arrabal, los cuchillos de los valientes, los tangos y las milongas son elementos propios que se mezclan con aquellos que descansan en todos los hombres. Hombres, que sin recalar en nacionalidades o sentimientos de pertenencia, aprecian el culto al coraje o la valentía, la profundidad de los sentimientos, el amor por la tierra, el singular sabor de las palabras y la temperatura o el clima de la lengua de sus pagos.

Así, lo propio y lo ajeno, el barrio y el universo, el idioma y el lenguaje constituyen relaciones singulares en los ensayos borgeanos de sus libros de 1920. En *Inquisiciones*, en *El tamaño de mi esperanza* y en *El idioma de los argentinos*, se encuentran elaboradas reflexiones con un fuerte énfasis regional que se funde con elementos de neto corte universal. Y es justamente en esa amalgama de aspectos locales y cosmopolitas donde Borges desarrolla su programa de escritura en el ámbito literario porteño de 1920 y donde afirma la creación de un espacio marginal,

⁵ En la escritura de 1920, Borges, de cierta forma, recupera y recrea en sus textos la oralidad de un Buenos Aires pretérito que recobra algunos trazos lingüísticos criollos que se perdían entre la variedad idiomática traída por los intensos movimientos inmigratorios. En este sentido, Barrenechea (2000, p. 226-227) recuerda que en los textos del joven Borges se observan algunos fenómenos lingüísticos derivados de la oralidad, como la elisión de la letra *d* final (“soledá” en vez de “soledad”) o de la *d* intervocálica en algunas palabras (“rosao” en vez de “rosado”), o inclusive la utilización de algunos términos del argot o del *lunfardo* (“farra” en vez de “fiesta”). En un mismo entendimiento, Franco (1993, p. 187) afirma que en Borges agrega a la escritura las peculiaridades de las inflexiones fonéticas porteñas. Un ejemplo de tal fenómeno, serían las “[...] grafías especiales que imitan la fonética de alguna palabra (‘güellas’ por ‘huellas’) o la utilización del *voseo* alternado con el *tuteo*.”

la Buenos Aires mítica y arrabalera, y de los pintorescos personajes barriales que la habitan. Es en esa unión de elementos autóctonos y extraños, cercanos y distantes, donde la escritura de Jorge Luis Borges, entrecruzando, atravesando, fundiendo y confundiendo las palabras y la temperatura que las determinan, muestra con todo su esplendor una nueva forma de hacer literatura, la literatura de su criollismo universal.

VACCARO, S. G. The universal *criollismo* in Jorge Luis Borges: appointments about language and literature. **Itinerários**, Araraquara, n. 41, p. 53-67, jul./dez. 2015.

- **ABSTRACT:** *Between 1925 and 1928, Jorge Luis Borges wrote three essay books that combine themes of a regional nature with complex reflections of universal delimitation. These last ones, which characterized his writings in later decades, are linked to their youth essays, largely due to a particular Argentine space, the mythological arrabal (suburb) of Buenos Aires, and his most popular Borgean character, the brave compadre of knife duels. Arrabal and its inhabitants, autochthonous elements of Borges homeland, far from characterizing themes of the Argentina of the late nineteenth century, interwoven with universal reflections on Spanish language and literature and language in general, a new and very particular writing by the Argentine writer: the universal criollismo.*
- **KEYWORDS:** *Jorge Luis Borges. Universal criollismo. Literature. Language. Buenos Aires.*

REFERENCIAS

- ALAZRAKI, J. **La prosa narrativa de Jorge Luis Borges**. 3. ed. ampl. Madrid: Gredos, 1983.
- BARRENECHEA, A. M. **La expresión de la irrealidad en la obra de Borges**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 2000.
- BORGES, J. L. **El tamaño de mi esperanza**. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.
- _____. **Inquisiciones**. Barcelona: Seix Barral, 1994.
- _____. **El idioma de los argentinos**. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.
- FRANCO, R. O. **El otro Borges, el primer Borges**. México-Buenos Aires: El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MOLLOY, S. **Las letras de Borges y otros ensayos**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.

PAULS, A. **El factor Borges**. Buenos Aires: Anagrama, 2007.

SARLO, B. **Borges, un escritor en las orillas**. Buenos Aires: Ariel, 1995.

_____. **Escritos sobre literatura argentina**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2007.

WILLIAMSON, E. **Borges: una vida**. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

Recebido em 31/10/2014

Aceito para publicação em 12/03/2015



TRADIÇÃO E APROPRIAÇÃO: *EL HACEDOR* (*DE BORGES*), *REMAKE* DE FERNÁNDEZ MALLO

Luciene AZEVEDO*

- **RESUMO:** O cenário cultural espalha indícios de que a figura do autor ocupa no contemporâneo uma posição ambivalente. Ao mesmo tempo em que não podemos nos descartar tão facilmente de seu nome e da função que exerce na relação que mantém com o texto literário, já convivemos com episódios e obras que demonstram um desprendimento, um deslizamento dessa mesma função, sugerindo uma reinvenção do modo de inscrever assinaturas. Assim, a comunicação quer apostar no comentário de um estudo de caso em particular: trata-se de *El hacedor (de Borges)*, *remake* do escritor espanhol Agustín Fernández Mallo. Identificando nesse texto uma estratégia de composição que recicla ideias e imagens já presentes na obra de Jorge Luis Borges, é fácil ver como tal procedimento de escrita ganha fundamento teórico se consideramos as noções de “escrita não-criativa” tal como elaborada por Kenneth Goldsmith e “gênio não original”, investigada por Marjorie Perloff. Nesse sentido, a hipótese é que a “apropriação criativa” em operação pode ser considerada como uma estratégia de redimensionamento dos modos de entendimento da autoria na dinâmica de forças do sistema literário, comprometendo, por tabela, a noção de obra, de originalidade e o próprio conceito de literatura.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Autoria. Originalidade. Fernández Mallo.

“Lo importante es ser original reescribiend”
Fernández Mallo (apud RIAÑO, 2011).

Em 2013, Flora Süssekind identificava na literatura contemporânea brasileira o que chamou de “objetos verbais não identificados” para nomear algumas experiências literárias perturbadoras das manias taxionômicas mais convencionais. Esses objetos exploram “formas corais”, são obras “[...] marcadas por operações de escuta, e pela constituição de uma espécie de câmara de ecos na qual ressoa o rumor (à primeira vista inclassificável, simultâneo) de uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos [...]”, nas palavras da própria Süssekind (2013). Nesse texto,

* UFBA – Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras – Departamento de Fundamentos para o Estudo das Letras. Salvador – BA – Brasil. 41940-220 – lucieneazevedo@ig.com.br

publicado no caderno *Prosa e Verso* do jornal *O Globo*, o argumento crítico passeia pelo comentário de algumas obras da literatura brasileira atual: desde o livrinho de Verônica Stigger, *Delírio de Damasco*, publicado pela Cultura e Barbárie, passando pela dramatização de vozes múltiplas presente nos poemas de Carlito Azevedo, até a referência mais óbvia dos textos muitas vezes inclassificáveis de Nuno Ramos. Conjugando exemplos tão díspares, o comentário quer capturar um certo movimento na produção literária recente que desafia os juízos críticos na avaliação do que pode ser considerado literário hoje. Sússekind (2013) identifica no conjunto aparentemente heteróclito “[...] um tensionamento propositado de gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário.”

Em outra publicação recente, Florencia Garramuño (2014, p. 11), para nomear certa “inespecificidade na estética contemporânea”, chama de “Frutos estranhos” “[...] uma série cada vez mais importante de textos, instalações, filmes, obras de teatro e práticas artísticas contemporâneas.” Evocando o campo semântico da estranheza e do inespecífico, Garramuño (2014, p. 15) identifica uma “[...] saída da especificidade do meio, do próprio, da propriedade, do enquanto tal de cada uma das disciplinas [...]” para sugerir que aquilo que identificamos como arte ainda hoje pode estar se transformando e, nesse sentido, a literatura estaria fora de si, fora da esfera da autonomia e da especificidade, características responsáveis pela própria manutenção da arte literária desde ao menos o século XVIII.

O mais instigante no argumento das duas críticas é a constatação das transformações sofridas pela própria ideia de arte, das mudanças da forma de apresentação dos produtos que podem ser considerados artísticos, de seus procedimentos de formalização e dos valores envolvidos no ajuizamento de sua categorização (arte ou não?). A afirmação peremptória de que essa constatação deve ser encarada como um desafio crítico está fundamentada na existência de objetos estranhos às configurações com as quais estamos ainda acostumados a lidar quando se trata do universo artístico.

Mas de onde vem essa estranheza? O inespecífico, a que se refere Garramuño, e a dificuldade de precisar sua identificação, como aponta Sússekind, residem no quê, exatamente?

Não deixa de ser curioso que em ambos os argumentos a noção de forma apareça colocada em xeque. Digo curioso porque é a noção de forma que inaugura um campo específico para a arte. Se pensamos, por exemplo, nas *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, vemos Schiller (1991) esforçando-se para configurar a noção de autonomia e a especificidade do mundo estético diante dos impasses colocados pelos desdobramentos da Revolução Francesa. Enfrentando a acusação da extemporaneidade das preocupações com a arte em momento tão delicado, Schiller quer arrebatar partidários à causa da cultura literária e artística. Para tanto parece supor como necessário estabelecer os limites, as definições, o

característico do procedimento artístico e elege o labor com a forma na constituição da obra de arte como peça fundamental: “Numa obra de arte verdadeiramente bela o conteúdo nada deve fazer, a forma tudo... O conteúdo, por sublime e amplo que seja, age sobre o espírito sempre como limitação, e somente da forma pode-se esperar verdadeira liberdade estética.” (SCHILLER, 1991, p. 117). Mesmo a fúria demonstrada pelas vanguardas artísticas contra a noção de obra de arte como forma, como produto do investimento do artista na construção de um objeto para ser arte, cuja dessacralização máxima ainda hoje parece ser o famoso urinol de Duchamp exposto no museu, apenas parece confirmar por oposição a supremacia que a noção de forma tem para nossa cultura artística.

No entanto, os exemplos evocados por Garramuño e Sússekind apontam produtos in-formes ou ao menos difíceis de serem capturados em uma forma estável. São objetos que lançam mão de “múltiplas formas de refiguração material”, como afirma Sússekind (2013), mesclando, muitas vezes, características do “ensaísmo, [d]o comentário crítico, [d]o testemunho, [d]a ficção”, sem se preocupar com as indicações ao leitor “sobre como organizar o itinerário” (GARRAMUÑO, 2014, p. 98).

Nesse sentido, as operações básicas dessas outras formas contemporâneas apontam tanto para a expansão quanto para a apropriação. Os dois procedimentos parecem aliados da estranheza e da especificidade a que se referem as autoras, quando aludem a uma saída da esfera da arte, a uma literatura no campo expandido (como é o caso de Garramuño) ou à captação de vozes, à exploração do coro, à dramatização de alteridades nos textos em que Flora identifica “formas corais” em operação.

Ambos os processos, expansão e apropriação, redimensionam nossa noção sobre a arte. A literatura no campo expandido supõe o esmaecimento das fronteiras de sua especificidade na direção do diálogo com outras artes, material e procedimentalmente, com seus arredores, com a vida. Enquanto a apropriação coloca em xeque o próprio valor atribuído a uma forma artística. Os dois procedimentos atuam num território próprio ao que o crítico de arte francês Nicolas Bourriaud (2009) chamou de pós-produção. Não se trata mais “[...] de elaborar uma forma a partir de um material bruto [dar uma forma nova a ele], e *sim* de trabalhar com objetos atuais em circulação no mercado cultural, isto é, que já possuem uma *forma* dada por outrem.” (BOURRIAUD, 2009, p. 8, grifo do autor). Uma literatura expandida, portanto, faz “[...] explodir do interior da literatura a possibilidade de definir tanto a literatura em geral como os gêneros e modalidades discursivos em particular a partir de uma especificidade.” (GARRAMUÑO, 2014, p. 88). Por isso é cada vez mais comum hoje encontrarmos referências críticas que mencionam as categorias “texto” ou “narrativa” para obras que parecem forçar demais as fronteiras do gênero romance, tal como acontece com as publicações que exploram a exposição da intimidade ficcionalizando-a, como as autoficções.

Ao invés da especificidade, parte de nossos produtos artísticos contemporâneos, “[...] representam o lugar de uma negociação entre realidade e ficção, narrativa e comentário.” (BOURRIAUD, 2009, p. 51).

É claro que redimensionar o papel da forma na criação do produto artístico afeta também a própria noção de artista e, no caso da literatura, o papel do autor. Já que mencionamos acima Schiller, quando pretendíamos apontar suas cartas como um dos dispositivos responsáveis por dar consistência ao que viríamos a conhecer como modernidade artística, vale a pena revisitar Kant e sua noção de gênio. No parágrafo 46 de sua *Crítica da faculdade do juízo*, o filósofo afirma peremptório: “Gênio é o talento (dom natural) que dá regra à arte.” E mais adiante: “[...] a arte bela é possível somente como produto do gênio.” (KANT, 1995, p. 153). É bem verdade também que, após o decreto, por Barthes, da morte do autor, a categoria do gênio não tem lá muito crédito, principalmente passados mais de 200 anos de seu surgimento, quando muita discussão teórica já se ocupou do tema. Apesar da distância que mantemos em relação ao horizonte kantiano ao tratar do gênio, não é possível escamotear como nossos pressupostos valorativos, quando se trata dos produtos artísticos, ainda hoje estão associados, com maior ou menor sutileza, a um campo semântico que se aproxima de noções tais como criatividade ou originalidade. Mas quando Kant (1995, p. 153) afirma que o juízo sobre a arte não pode ser deduzido de qualquer regra que tenha um conceito como fundamento está abrindo caminho para a primazia do gênio sobre sua criação, identificando-o a “[...] um talento para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada.” E a afirmação de que a “originalidade tem de ser sua primeira propriedade” é a outra face do interdito para a arte como instituição: “o gênio opõe-se totalmente ao espírito de imitação” (KANT, 1995, p. 154).

Mas se consideramos o horizonte aberto pela presença dos “objetos verbais não identificados”, mencionados por Süsserkind, ou pelos “Frutos estranhos”, de Garramuño, e aceitamos a hipótese de que há uma transformação da importância que a noção de forma tem para esses produtos, como não pensar em um redimensionamento da própria noção de autoria?

Em 2010, Marjorie Perloff lançou um livro cujo título apontava para um paradoxo inusitado: *O gênio não original*. O pressuposto básico de Perloff (2013, p. 54) no ensaio homônimo ao livro é que “[...] as práticas atuais da arte têm o seu próprio momento e *inventio* particulares [...]” e que em virtude dessa atualização uma nova *inventio*, um novo conjunto de pressupostos caracterizadores de práticas artísticas, estaria em operação hoje e que em relação à autoria, a mudança básica consistiria na dissociação entre a palavra original e a palavra gênio, pressupondo para a noção de originalidade uma outra significação. Mas o que é um gênio não original? Propondo uma espécie de recenseamento a fim de rastrear um *paideuma* possível, Perloff (2013, p. 42) parte da estética da citação de Eliot em *The waste land*, passeia pelos experimentos dos oulipianos, do grupo *Language* e dos poetas

concretos para defender a ideia de uma poesia conceitual, uma “poética da falta de originalidade”, caracterizada pela primazia dos procedimentos de apropriação: “[...] a *citacionalidade* – com sua dialética de remoção e enxerto, disjunção e conjunção, sua interpenetração de origem e destruição – é central para a poética do século 21.” (PERLOFF, 2013, p. 48, grifo do autor).

Reconhecendo que a literatura, e mais especificamente, a poesia, resiste a práticas que há décadas impregnam as artes visuais, Perloff (2013) relaciona a não-originalidade às práticas da citação, da cópia, da reprodução, da colagem e identifica, aí, a possibilidade de um novo paradigma para a criação literária. O pressuposto não defende, então, que “não haja um gênio em jogo” (PERLOFF, 2013, p. 54), mas que a noção de originalidade não pode mais se relacionar a ele de forma tautológica, uma vez que a *inventio* do século XXI supõe que ser original significa desenvolver as habilidades de “[...] isolar, reconfigurar, reciclar, regurgitar, reproduzindo ideias e imagens que não são suas.” (GOLDSMITH, 2011, p. 139). A autoria configura-se, então, como um processo sintetizador, e não mais criador, à maneira do gênio kantiano. Perloff (2013) evoca a premissa básica do famoso ensaio de Benjamin sobre os efeitos da reprodução técnica sobre a perda da aura da obra de arte para afirmar que a prática da apropriação, mesmo sendo tão antiga quanto a própria arte, merece uma tentativa de singularização no contexto das práticas artísticas contemporâneas, especialmente pela importância que as novas tecnologias digitais assumem em nosso cotidiano. Porque abraça esse pressuposto, mostra-se muito entusiasmada com a escrita não criativa de Kenneth Goldsmith. Professor da universidade da Pensilvânia e criador da famosa *Ubuweb*, um grande arquivo que deixa à disposição dos usuários na internet material sobre as práticas artísticas vanguardistas, Goldsmith (2011, p. 123) defende o mero cortar e colar, próprio do mecanismo digital, como procedimento fundamental à noção de escrita criativa e não se cansa de propalar que “[...] com a fragmentação digital todo e qualquer sentido de autenticidade foi arquivado.”

Afirmativas tais como “Nenhum dos meus livros é original” ou “A remoção de si mesmo é essencial à autoria contemporânea” (GOLDSMITH; GUEVARA, 2014, p. 34) são performadas em seus livros. Seu último lançamento, *Seven American deaths and disasters* (GOLDSMITH, 2013), é a transcrição de gravações radiofônicas de grandes desastres ou mortes de personalidades americanas marcantes: os assassinatos de John Lennon, Michael Jackson, John e Robert Kennedy, a explosão da Challenger, os tiros em Columbine, o atentado às Torres gêmeas. No que chama de “notas técnicas”, Goldsmith (2013), ao final do livro, comenta que solicitou a quinze alunos da disciplina sobre escrita não criativa que ministra em Penn que fizessem a transcrição de um trecho de não mais de três minutos de um entediante áudio de gravação de uma sessão do congresso que debatia cortes ao orçamento e que em resposta obteve quinze transcrições diferentes. O relato parece servir como ilustração do argumento de Perloff: “como eu ouço e transcrevo alguma coisa será

diferente de você”, afirma Goldsmith (2013, p. 174). A “originalidade”, segundo a *inventio* do século XXI, não está na criação de uma forma nova, mas na capacidade de manipular formas já existentes operando sobre elas, apropriando-se delas para recriá-las.

Como todas as fontes críticas aqui comentadas se valeram de numerosos exemplos que ilustram os pressupostos que defendem e até agora meu próprio argumento consistiu apenas em uma espécie de apresentação panorâmica daqueles pressupostos, gostaria de me arriscar ao comentário mais detido de uma obra em particular a fim de tornar mais concreto meu próprio argumento.

Trata-se de *El hacedor (de Borges)*, *remake* de Agustín Fernández Mallo (2011a). O autor é um dos integrantes do que ficou conhecido como Geração Nocilla na Espanha. Por mais controvérsias e negativas que a identificação do movimento a uma geração provoque, a denominação quer identificar um grupo de narradores nascidos a partir da década de 60 e que constroem suas narrativas não apenas a partir de elementos da cultura pop, mas principalmente incorporando dispositivos próprios às tecnologias virtuais. Não é à toa que alguns desses autores arrisquem-se à teoria nomeando o que fazem como *Afterpop* ou literatura *zapping*.

No Brasil, Mallo é mais conhecido pela *Trilogia Nocilla*, cujos dois primeiros volumes, *Nocilla Dream* e *Nocilla Experience* foram traduzidos pela Companhia das Letras. O primeiro livro publicado por Mallo, após o sucesso mundial da trilogia, foi o *remake* do livro de Borges. Mas o que significa fazer o *remake* de um livro? Manipulando suas páginas percebemos que todos os títulos das narrativas que integram o livro publicado por Jorge Luis Borges em 1960 se repetem no *remake* de Mallo, além de boa parte do prólogo e do epílogo escritos pelo autor argentino. O que poderia ser considerado uma repetição literal ou uma citação sem aspas repete-se em algumas poucas outras narrativas nas quais o texto de Borges aparece sem nenhuma alteração, literalmente copiado.

Até agora, a descrição assim a seco do procedimento de Mallo parece apontar para uma apropriação indébita da assinatura de Borges. Foi assim que Maria Kodama, viúva de Borges, entendeu a iniciativa do autor espanhol e iniciou um processo por plágio contra a editora Alfaguara e contra o próprio Mallo. Sem pretender levar adiante a discussão, editora e autor decidiram recolher os exemplares do livro que até hoje só pode ser lido em cópias piratas na internet.

Mas seria possível abrimos um crédito em nome de Mallo a fim de analisar com maior cuidado seu *remake* e o que está em jogo na apropriação do nome e da obra de Borges? Poderíamos considerar o *remake* de *El hacedor* um “fruto estranho” ou um “objeto verbal não identificado” no panorama das narrativas contemporâneas? Como tratar a apropriação levada a cabo pelo empreendimento do autor espanhol sem considerá-la juridicamente um roubo de propriedade intelectual?

Antes, voltemos a Borges. Em estudo realizado sobre *El Hacedor*, Robin Lefere (2005, p. 97) afirma que esse é o livro de Borges no qual torna-se mais

evidente a construção da automitografia, pois é possível ler em suas narrativas “[...] *la plasmación sistemática de una imagen de Borges* [...]” tanto na chave mais autobiográfica quanto em relação à sua própria constituição como autor, planos que nem sempre podem ser distinguidos com tanta clareza, como no famoso “*Borges y yo*”. Nesse sentido, a imagem alentada pelo título da coletânea (*El hacedor*) abre caminho para várias perspectivas de constituição do mito. Aponta para a elaboração de si mesmo como autor, para uma homenagem a suas afinidades eletivas (Homero, Shakespeare, Milton, Lugones) e explora a ambiguidade da alusão ao fazedor, a um só tempo, mero artífice e criador absoluto, capaz de ser “muitos e ninguém”, tal como Deus responde a Shakespeare no diálogo irônico-melancólico imaginado por Borges em “*Everything and nothing*”.

Mas sem dúvida nenhuma, o tópico incontornável em se tratando das questões envolvidas na reapropriação de Borges por Mallo é a “*vocación parasitaria que prevalece en las mejores ficciones de Borges*” (HELFT; PAULS, 2000, p. 104), emergindo na invenção de referências bibliográficas (tal como aparecem na parte final do próprio *El hacedor*, sob o título de Museu) e de resenhas a livros inexistentes, mas fundamentalmente na estética Pierre Menard, cuja cópia é já reescrita do Quixote. Essa faceta do “factor Borges” incita a apropriação de forma manifesta.

Em um ensaio publicado em 2011, Rosa Pellicer, professora da universidade de Zaragoza, faz um apanhado dos livros de ficção publicados a partir da efeméride do centenário de nascimento de Borges nos quais a obra do autor é reapropriada ou o próprio autor argentino atua como personagem e considera digno de nota o número de textos “[...] *de segunda mano utilizando unicamente textos derivados del ‘arquitrato’ de Borges.*” (PELLICER, 2011, p. 125).

Sem pretender ser exaustiva, a autora enumera uma taxionomia dos procedimentos de evocação à obra de Borges nos textos analisados: “[...] *escritos ‘a la manera de’, versiones de cuentos, encuentros y entrevistas ficticios, personajes borgeanos que se convierten en protagonistas de otras historias, Borges personaje de ficción, obras desconocidas del autor, efecto de la lectura de sus obras.*” (PELLICER, 2011, p. 126-127).

Segundo Pellicer (2011, p. 127), os procedimentos são repetitivos. Exageradamente respeitosos, não se arriscam na irreverência e oferecem poucas surpresas, limitando-se a “*imita[r] el estilo y el tipo de argumento asociados a Borges*”. Em contraposição ao estilo mimético, Pellicer (2011, p. 127) identifica um outro procedimento de apropriação que “[...] *consiste en introducir en el texto original cambios, más o menos importantes, dotándolo de un sentido nuevo.*”

Lembra, então, o experimento oulipiano de Cabrera Infante, publicado em *Exorcismos de esti(l)o*, que consiste na reescrita do prólogo de *El hacedor*, a partir da substituição “[...] *de parte de las palabras originales por otras sinonímicas, o perteneciente al mismo campo semántico* [...]” (PELLICER, 2011, p. 123) e alude à

publicação recente de *El aleph engordado*, publicado por Pablo Katchadjian, autor argentino que, promovendo o que chama de uma “*expansión estilística*”, aumenta a narrativa de Borges dobrando o número total de palavras sem alterar o conto original.

O *remake* de Mallo não ganha protagonismo para o comentário de Pellicer (2011, p. 129), mas a autora reconhece que no caso do autor espanhol o procedimento de apropriação é mais complexo: “*se produce un travestimiento que tiene que ver con la enunciación*”, afirma. Nos três últimos exemplos citados, acentua-se de forma crescente o que poderíamos chamar de autoria remixada. Pellicer (2011, p. 129) comenta que Mallo “*utiliza el libro de Borges como material para reciclar*” e que “[...] *al mantener la misma disposición que El hacedor convoca simultaneamente a los dos textos.*”

Logo após o lançamento do livro, Mallo (2011b, p. 31) escreveu um texto intitulado “*Motivos para escribir El hacedor (de Borges), remake*”. Aí, o autor tenta dissociar a ideia do *remake* de uma mera versão do livro de Borges: “[...] *queria escribir un libro que, siguiendo la estructura del de Borges, dialogara con él en diferido, un libro producto de todas esas anotaciones de ideas que el original me proponía pero conservando la estructura, títulos y ideas del original [...]*” Em outro livro, agora de teoria, Mallo (2010a, p. 11) tenta definir o conceito de *Pospoesia* baseando-o na ideia de que a cultura literária deve funcionar como um laboratório à disposição para “*combinar lo que ya existe más un valor añadido*”.

As duas observações de Mallo sobre seu procedimento podem proporcionar uma reflexão mais acurada sobre a apropriação.

Comentando uma resenha de Edgell Rickword logo após o lançamento de *The waste land* de Eliot, Perloff (2013, p. 25) realça em especial a aproximação que o crítico faz entre a prática da anotação, que denunciaria um quê de inacabamento, uma impressão de obra apenas esboçada, e a estética da citação de que lança mão Eliot para a composição do poema. O objetivo do crítico é desmerecer o procedimento considerando-o fundamental como “*resultado de uma indolência do poder imaginativo*”.

Curiosamente, a prática da anotação retorna no comentário de Mallo como um produto da leitura do original de Borges. O “estado de anotação” permanece também como efeito para os leitores de *remake*, mas funciona como um dispositivo disparador da potência imaginativa das narrativas. E, aqui, eu gostaria de aprofundar melhor essa hipótese tomando a anotação como um dispositivo que abre passagem tanto para que a literatura perca exclusividade em seu próprio território (cf. PERROMAT AUGUSTÍN, 2011, p. 392), expandindo-se para fora de si, quanto para que a apropriação possa se transformar num outro método de criação, características que fazem de *El hacedor (de Borges), remake* um “*fruto estranho*”, inespecífico, um “*objeto verbal não identificado*”.

Se recuperamos a apresentação de nosso argumento no início desse texto pode soar incongruente falar de saída da literatura quando se está falando da apropriação de um autor de culto como Borges. Mas a experimentação com o *remake* tira sua força do que parece ainda em estado de esboço, sem “*importar tanto el acabado del producto*” (PERROMAT, 2011, p. 518), sua forma final, que é um misto de comentário, ensaio, ficção. A anotação funciona como uma ferramenta do laboratório que é a escrita de segunda mão e amplia o narrado não apenas quantitativamente, já que muitas narrativas borgeanas de apenas uma página são aumentadas, mas para fora dos limites do impresso, sugerindo ao leitor a consulta a vídeos no *YouTube*, por exemplo, feitos pelo próprio Mallo com ajuda de seu IMAC e um telefone Nokia N85, que completam (ou iniciam?) narrativas com a ajuda de outros suportes e linguagens.

A primeira intervenção ao texto de Borges aparece na troca dos nomes do prólogo ao livro. O *remake* é dedicado a Borges, e é Mallo quem aparece na porta do escritório do autor argentino para entregar-lhe o livro, tal como o encontro com Lugones imaginado por Borges.

Em “*El hacedor*”, na versão borgeana, Homero é exaltado como fundador da tradição literária ocidental, poeta por excelência, o fazedor de todas as coisas. Mas na versão *remake*, “*el arquetípico sueño de construir la Realidad*” fica a cargo de um acelerador de partículas e a eternidade da memória “*se há desvanecido para siempre*” (MALLO, 2011a, p. 10). Mesmo quando o texto de Borges é reproduzido *ipsis litteris*, como na versão *remake* de “*Dreamtigers*”, a narrativa borgeana aparece totalmente rasurada e mesmo os símbolos chave de sua poética (o tigre, os labirintos) são dissolvidos em meio a uma potência imaginativa que pouco tem a ver com o contexto original. Na versão *remake* dessa história, um entregador de mensagens abre um site na internet (www.rupturaadomicilio.com) para oferecer o serviço de comunicação de rompimento de relacionamentos amorosos e colocar à prova uma máxima de Santo Agostinho. A versão integral da narrativa de Borges transforma-se, então, em uma dessas mensagens entregues pelo protagonista do *remake*.

Se aqui o leitor pode amenizar a surpresa do rumo tomado pela história podendo contar ainda com um mínimo fio de ligação com o original, garantido explicitamente pela reprodução do texto de Borges, em “*Las uñas*”, a mera menção à cor dos esmaltes da protagonista permite uma ligação muito tênue com o arquiteito, deixando o leitor que procura por pistas que o orientem a encontrar alguma possível relação do texto de Mallo com o de Borges à deriva. Esse talvez seja o efeito mais inusitado de leitura proporcionado pelo livro de Mallo. O leitor aqui não deve proceder como faria diante de qualquer texto que indica, implícita ou explicitamente, uma filiação com outro no qual está baseado, mantendo com ele uma relação intertextual, ou seja, evocar essa relação, trabalhando hermeneuticamente através desse texto para compreender o mecanismo operativo

em ação na reescritura. O leitor de *El hacedor (de Borges)*, *remake* parece ficar cada vez mais à deriva se insiste nessa operação, pois o próprio texto parece repelir a ideia de um original, embora seja sua própria condição *remake* dependente da existência de um original.

A apropriação, então, não se fundamenta apenas na cópia ou reprodução de trechos do original, e nem apenas na montagem ou no corte, na seleção e reaproveitamento de passagens da obra apropriada, já que a recontextualização configura em si mesma um mecanismo indecifrável, que ao mesmo tempo recria o texto de partida, realizando um duplo movimento de aproximação e distanciamento, para montar um outro arcabouço narrativo, transformando tudo em matéria difusa.

Na versão *remake* de “*Las uñas*”, isso fica bem evidente. Mallo usa Borges, mas recria no *remake* o argumento de “*Império dos sonhos*”, filme de David Lynch. Kate recebe a visita de uma nova vizinha que, em meio a conversa durante o chá, afirma que Kate participaria das gravações de um novo filme em breve. Sabendo das negociações em sigilo, Kate mostra-se surpresa com o comentário e recebe como réplica “[...] *algo muy críptico: se mire como se mire, en verdad/ solo hay dos habitaciones/ [gasolina y fuego]/ cuando antes de acostarte lo juntas/ todo en la noche [...]*” (MALLO, 2011a, p. 18). A estranheza é estendida ao leitor. Que relação poderia existir entre o relato inusitado sobre o crescimento das unhas narrado por Borges e sua versão *remake*? Borges, Mallo e Lynch?

Descobrimos, por uma nota de pé de página, que os versos citados aparecem na obra *Fuel&Fire* de M. M. Mike que é na verdade um recorte feito sobre um artigo publicado por RC Baker descrevendo a instalação-labirinto de Rachel Harrison. A obra de Mike está disponível no *YouTube* para qual a nota nos dirige. No vídeo de quase dois minutos¹, vemos a reprodução de uma foto retirada da reportagem de Baker de uma das obras de Harrison: uma boneca Barbie, sentada em uma cadeira de rodas, de costas para a audiência, observando um quadro no qual está reproduzida uma piscina vazia. A nota acrescenta ainda que os versos foram citados pela primeira vez pelo pintor Christopher Wool.

A nota, portanto, abre uma extensão narrativa que força o leitor a entrar em uma espiral de citações, cuja origem parece perder toda a importância. Assim como Kate que na narrativa *remake* é efetivamente convidada a participar do filme para terminar num emaranhado labirinto de cenários (“[...] *abrió la puerta para hallar un decorado que la llevaría a outro, y ése a outro, y así a una sucesión como ocurre con las uñas, cuyo recorte engendra una siguiente más creíble y más oscura, más real y poderosa.*” (MALLO, 2011a, p. 19)), o leitor é convidado a reelaborar sua disposição de leitura.

Na nota escrita por Mallo, ao final do livro ficamos sabendo que há uma versão digital do livro enriquecida com vídeos, alguns deles ainda hoje disponíveis na

¹ Cf. Mike (2009).

internet. Um desses vídeos acompanha a versão *remake* de “*El simulacro*”, que em nada lembra a sátira política de Borges, magistralmente comentada na sofisticada leitura que Sarlo faz da narrativa. Em Mallo (2011a, p. 34), é a própria arte que é satirizada e Malevich aparece usando uma camiseta com a estampa de David Lynch e desculpando-se por “[...] *modificar sin retorno la trayectoria del arte retiniano occidental*.” O vídeo que expande a narrativa mostra Mallo filmando a si mesmo com dificuldades para recolocar, utilizando apenas uma mão, o livro *Carnival e Cannibal* de Jean Baudrillard em sua embalagem plástica². Mallo parece sorrir da inabilidade do leitor em lidar com a cópia, com os simulacros, inevitável associação quando se trata do nome do filósofo francês, pois como afirma em “*Paradiso XXXI*”, o “*simulacro... no obstante posee materialidad*”. A apropriação, então, consiste em um flerte com Borges e deriva em *flanerie*, em comentário anotado, que expande o imaginário disparado na leitura em histórias arbitrárias, “[...] *ideas más o menos descabelladas, derivas, trayectorias tangentes a la curva central del texto [...]*” borgeano, como afirma o próprio Mallo (2011b, p. 31).

Tal expansão imaginativa é operada com base em um desdobramento de referências que proliferam de forma escorregadia e quase incontrolável, tornando impossível ao leitor harmonizar o “metastásico resultado” (cf. “Blind Pew” na versão *remake*) dessa operação.

Isso não significa que Borges seja descartado ou torne-se desimportante. Pelo contrário, é a evocação incontornável de sua presença, o convite ao compartilhamento da autoria, explicitado de forma magistral no título (*El hacedor (de Borges), remake*) que sugere simultaneamente a presença e a ausência do nome de Borges, de sua obra. É como se experimentássemos um esmaecimento da figura do próprio Mallo que se apresenta através de Borges, de seu livro, e, ao mesmo tempo, víssemos emergir aos poucos em virtude mesmo dessa operação de “escrita-atraves”, uma outra forma, um outro nome de autor.

Pois se é possível perceber na apropriação levada a cabo no *remake* a valorização dos mitos que marcaram a poética do próprio Borges, (Quixote, Shakespeare, Homero, Quiroga, Sarmiento, Macedonio, espelhos, jardins e bibliotecas), simultaneamente vamos nos acostumando a um rol de referências trazidas ao texto pela voz de Mallo: Warhol, David Lynch, referências à ciência, em particular à física, à música pop, às ferramentas do *Google*. É em “*Borges y yo*” que a operação de “escrita-atraves” fica mais evidente: “[...] *seria exagerado afirmar que nuestra relación es hostil o amistosa, sólo es: Borges vive, se deja vivir; para que yo pueda seguir tramando en él mi literatura y essa literatura me justifica*.”

² Cf. Mallo (2010b). O automatismo da associação do nome do filósofo com a tópica da simulação parece eludida por uma outra torção expansiva no vídeo que ganha legendas e traduz as palavras carnaval e canibal, antropologicamente, segundo a indicação do texto, extraindo-lhe origens etimológicas e significados inusitados (“Carnaval (desenfundar, desmontar), 1 mano; Canibal (fundar, montar), 2 manos”).

(MALLO, 2011a, p. 126). Apropriadas por Mallo (2011a, p. 127), as palavras de Borges instauram um simulacro que é ao mesmo tempo cópia e invenção: “*no sé cuál de los dos escribe esta página*”.

A noção de “escrita-através” é mencionada por Perloff (2013, p. 41) para descrever a operação de apropriação de elementos da cultura pop (filmes, quadrinhos, colunas de jornal), o que permite ao autor “participar de um discurso maior e mais público”. A opção de Mallo por “escrever-através” de Borges indica um movimento que poderíamos considerar esquizofrênico, pois se avança na direção da tradição literária, ao mesmo tempo aponta para fora dela ao evocar uma “sobreposição de registros” que se mesclam à narrativa como fotos, links para vídeos na internet, incorporação de verbetes da *Wikipedia*. A ideia de forma coral, tal como comentada por Sússekind (2013), parece fazer bastante sentido aqui. Pois na “operação de escuta” a esse texto, ouvimos uma “[...] espécie de câmara de ecos na qual ressoa o rumor (à primeira vista inclassificável, simultâneo) de uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos.” (SÜSSEKIND, 2013).

A peça de *remake* que melhor ilustra esse procedimento é “*Mutaciones*”. O original de pouco mais de meia página transforma-se na peça mais longa, e também central, do livro de Mallo. É difícil para o leitor associar o *remake* de “*Mutaciones*” a uma reescrita do texto de Borges, pois o texto é outro, ganha a marca da assinatura de outro nome e, no entanto, Borges paira aí fantasmaticamente, à maneira de um teste de *Rorschach*.

A versão *remake* de “*Mutaciones*” descreve três passeios refeitos virtualmente. A dicção consiste ao mesmo tempo em uma apresentação e em um relatório comentado dessas experiências. O primeiro passeio diz respeito à obra de Robert Smithson, publicada na revista *Artforum* em 1967, intitulada “Um passeio pelos monumentos de Passaic”; o segundo, à reconstituição do mapeamento feito por investigadores à procura de vestígios de radiação após o vazamento na usina nuclear de Ascó na Espanha e no terceiro, o narrador refaz a busca por Ana, personagem do filme “*La Aventura*” de Antonioni que desaparece na trama. Comentarei aqui, com mais detalhes, apenas o primeiro dos passeios.

O relato começa à maneira de um diário de viagem informando ao leitor dados sobre a localização do narrador e os preparativos para o passeio: “*Ciudad de Nueva York, año 2009, finales de julio, 7.00 am, picaduras de mosquitos...Preparo el material, me aseguro que el teléfono móvil tiene suficiente batería.*” (MALLO, 2011a, p. 31). Em seguida, o texto parece querer contextualizar a motivação do narrador explicando detalhadamente o empreendimento de Smithson que consistiu em percorrer as ruas de Nova York no final da década de 60, fotografando elementos da paisagem de um bairro do subúrbio a fim de provocar a discussão sobre a noção de monumento. Só depois da justaposição dos dois contextos (o do narrador em 2009 e de Smithson em 1967) ficamos sabendo que o efeito de real construído

desde a introdução do relato (lemos, por exemplo, que o narrador ao preparar-se para sair ouve tocar em um volume muito alto no rádio de um carro uma música ouvida por porto-riquenhos) é mero efeito de ficção (PANTEL, 2013, p. 65), pois trata-se de uma passeio virtual, feito através do computador, de um telefone celular e com a ajuda do *Google Maps*: “[...] tecleo em *Google* las palabras ‘Passaic, Nueva Jersey’. Sin mucha dificultad encuentro em *Google Maps* el plano actual de la zona, correspondiente a lo que fuera el recorrido de *Smithson*.” (MALLO, 2011a, p. 57). Ou como o próprio Mallo o nomeia, um “*Viaje psicoGooglegráfico*”. Tendo ao lado a reprodução do texto de *Smithson* publicada em livro, o narrador refotografa as fotos tiradas pelo artista americano, incorporando-as à narrativa. O que lemos, então, é a simulação do passeio feito pelo artista, agora refeito virtualmente pelo narrador. A narrativa mescla a descrição minuciosa do percurso do próprio *Smithson*, interpolando a reprodução de sua obra-artigo publicada na revista *Artforum* e o comentário expandido do processo narrativo de experimentar virtualmente o passeio de *Smithson* por Passaic. A narrativa parece reunir um conjunto de anotações, de ideias em estado de arquivo, de esboço para a composição de uma narrativa, que, no entanto, faz desse estado de aparente inacabamento sua condição de relato. À medida que somos arrastados para o que parece ser uma estratégia de presentificação do passeio, das ideias de *Smithson*, da experiência de refacção da caminhada pelo narrador, corroborado pela reprodução de fotos e mapas em reafirmação a um efeito de real, a narrativa estimula no mesmo movimento o efeito de ficção ao numa digressão associar o ícone do computador, a mãozinha/seta que aparece para identificar a posição do cursor na tela, com a luva branca de Michael Jackson e a lembrança de sua morte recente. Da mesma forma, o comentário da foto tirada com o celular, a partir da imagem de uma rodovia às margens de um rio que aparece na tela de seu IMAC, identificada com a ajuda do *Google Maps*, parece querer realçar a irrealidade das imagens: “*Pateo esa zona de frontera autopista-rio, me detengo a registrarlo...aparecen unos puntos brillantes sobre el río, una constelación, o una suma de constelaciones, me digo. La mano del difunto Michael Jackson en mitad de la imagen parece querer atrapar alguna estrella.*” (MALLO, 2011a, p. 59). O efeito de ficção fica mais evidente quando utilizando o *zoom* do *Google street view* fotografa uma passante em uma das ruas pelas quais caminha virtualmente e entabula com ela um diálogo: “*Parece que la mujer se da cuenta de mi disparo, e inmediatamente, para disimular, me acerco y le pregunto si ella es de Passaic o si está de paso*” (MALLO, 2011a, p. 63).

Sem querer negar que a recuperação do relato feita aqui pareça muito distante do original de Borges, é possível, no entanto, identificar nas mutações efetuadas um eco da voz original. O texto borgeano termina com a evocação a três “velhos utensílios do homem”, a cruz, o laço e a flecha e profetiza que a memória não é capaz de protegê-los do esquecimento ou pode mesmo ser responsável pela transformações causadas, inevitavelmente, pela passagem do tempo, sendo impossível saber no fim

“em que imagens o traduzirá o futuro” (BORGES, 2000, p. 196). Mallo parece seguir à risca o comentário, apropriando-se de um dos símbolos que maravilhavam Borges para associá-lo a um ícone pop, colocando à prova, assim, irreverentemente, a imprevisibilidade das mutações, sugerindo, simultaneamente, que a estratégia da apropriação pode renovar as noções de originalidade e criatividade, pois como afirma Mallo (2011a, p. 64): “[...] *la lógica del viajero es perseverar en paisajes indeterminados, no dejarse llevar por una idea sino construir una idea, su propia idea.*”

O procedimento de Mallo está fundamentado em uma negociação permanente entre a voz de Borges e a sua própria, *El hacedor* (de Borges) e seu *remake*, “entre realidade e ficção, narrativa e comentário” (BOURRIAUD, 2009, p.51) e se esse movimento gera estranheza, coloca em xeque a autoria e dificulta a tarefa do crítico, parece um boa maneira de pensar a expansão da literatura no século XXI.

AZEVEDO, L. Tradition and appropriation: El hacedor (by Borges), Fernández Mallo’s remake. *Itinerários*, Araraquara, n. 41, p. 69-84, jul./dez. 2015.

■ **ABSTRACT:** *The cultural scene suggests that the figure of the author occupies an ambivalent position in the contemporary world. While we cannot so easily dismiss the author’s name and the function it plays in the relationship it has with the literary text, we have been dealing with incidents and works that demonstrate a certain amount of detachment and slipping in the author function, suggesting a reinvention of the mode of inscribing signatures. This essay aims at reviewing one such case, that of El Hacedor (remake), by the Spanish writer Agustín Fernández Mallo. Identifying in this text a compositional strategy that recycles ideas and images already present in the work of Jorge Luis Borges, it is easy to see how such a writing procedure profits from theoretical foundations suggested in the notions of “uncreative writing”, as elaborated by Kenneth Goldsmith and “unoriginal genius”, investigated by Marjorie Perloff. Accordingly, my hypothesis is that the “creative appropriation” in operation can be seen as a strategy of redimensioning of the modes of understanding the dynamics of authorship in the literary system, compromising, by extension, the notions of work, of originality, and the very concept of literature.*

■ **KEYWORDS:** *Authorship. Originality. Fernández Mallo.*

REFERÊNCIAS

BORGES, J. L. O fazedor. In: _____. **Obras completas**. São Paulo: Globo, 2000. v. 2, p. 175-254.

BOURRIAUD, N. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Martins, 2009.

GARRAMUÑO, F. **Frutos extraños**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GOLDSMITH, K. **Uncreative writing**: managing language in the digital age. New York: Columbia University Press, 2011.

_____. **Seven American deaths and disasters**. New York: Power House Books, 2013.

GOLDSMITH, K.; GUEVARA, F. R. **Kenneth Goldsmith in conversation**. Manila: De La Salle University Publishing House, 2014.

HELFT, N.; PAULS, A. **El factor Borges**: nueve ensayos ilustrados. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LEFERE, R. **Borges**: entre autorretrato y automitografía. Madrid: Gredos, 2005.

MALLO, A. F. **Postpoesía**: hacia un nuevo paradigma. Barcelona: Anagrama: 2010a.

_____. **BaudrillardMOMA** [filmar América 3]. 9 ago. 2010b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zGxH8Zv4Z0E>>. Acesso em: 14 ago. 2014.

_____. **El hacedor (de Borges), remake**. Madrid: Alfaguara, 2011a. Disponível em: <<https://abenzaide.files.wordpress.com/2014/03/el-hacedor-de-borges-remake-agustc3adn-fernc3a1ndez-mallo.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2014.

_____. Motivos para escribir El hacedor (de Borges), remake. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Alicante, n. 729, p. 29-36, mar. 2011b. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/motivos-para-escribir-el-hacedorde-borges-remake>>. Acesso em: 14 ago 2014.

MIKE, M. M. **Fuel&Fire**. 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rKLbzsKfSTI>>. Acesso em: 14 ago 2014.

PANTEL, A. Cuando el escritor se convierte en un hacker: impacto de las nuevas tecnologías en la novela española actual. (Vicente Luis Mora y Agustín Fernández Mallo). **Revista Letral**, Granada, n. 11, p. 55-69, 2013. Disponível em: <www.proyectoletreal.es/revista/descargas.php?id=184>. Acesso em: 23 dez. 2013.

PELLICER, R. Reescribir a Borges: la escritura como palimpsesto. **Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética**, Murcia, n. 9, p. 124-134, 2011. Disponível em: <<http://revistas.um.es/cartaphilus/article/viewFile/145521/130181>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

PERLOFF, M. O gênio não original: uma introdução. In: _____. **O gênio não original: poesia por outros meios no novo século**. Belo Horizonte: UFMG, 2013. p. 23-58

PERROMAT AUGUSTÍN, K. P. Plagiarism: aesthetic or a contemporary movement? **452°F. Electronic Journal of Theory of Literature and Comparative Literature**, Barcelona, v. 5, p. 115-127, 2011. Disponível em: <http://www.452f.com/pdf/numero05/perromat/05_452f_perromat_trad_en.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2014.

RIAÑO, P. H. Borges reinventa a Fernández Mallo. **Publico.es**, Madrid, 18 fev. 2011. Disponível em: <<http://www.publico.es/culturas/361939/borges-reinventa-a-fernandez-mallo>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

SCHILLER, F. **Cartas sobre a educação estética da humanidade**. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.

SÜSSEKIND, F. Objetos verbais não identificados. **O Globo**, 21 set. 2013. Prosa e Verso. Disponível em: <<https://iedamagri.files.wordpress.com/2015/04/objetos-verbais-nc3a3o-identificados-um-ensaio-de-flora-sc3bcssekind-prosa-o-globo.pdf>>. Acesso em: 22 out. 2013.

Recebido em 31/10/2014

Aceito para publicação em 17/04/2015



ROMANCE ARGENTINO E ROMANCE LATINO-AMERICANO: O CASO CORTÁZAR

Pedro Dolabela CHAGAS*

Daniela Silva PIRES**

- **RESUMO:** Análise do impacto provocado pelo lançamento de *O jogo da amarelinha* na cena literária hispano-americana, a partir da sua diferença em relação à história anterior do romance no continente. Proposta de explicação daquela diferença a partir das especificidades da constituição do modernismo argentino, argumentando-se que a grande diversidade da sua produção narrativa entre as décadas de 1920 e 1940 serviu como condição de possibilidade para a emergência posterior de um autor como Cortázar, distanciado, como ele era, das expectativas e modelos estéticos predominantes no romance em língua espanhola do restante da América Latina. Com isso, ensaia-se uma narrativa “evolutiva” do romance na Argentina, com o intuito de explicar como as especificidades da formação inicial do seu campo literário modernista tiveram consequências de longo prazo, que se fariam notar para o olhar estrangeiro, porém, apenas na década de 1960.
- **PALAVRAS-CHAVE:** História literária. Romance latino-americano. Literatura argentina. Julio Cortázar.

Passados mais de 50 anos, pode ser difícil apreciar as razões do impacto causado, em 1963, pelo lançamento de *O jogo da amarelinha* (CORTÁZAR, 1987). Em gradientes variados, predominaram as reações de entusiasmo, de surpresa e de incômodo – de irritação, ou mesmo de repúdio. Cada uma delas evocava um tipo particular de percepção, genericamente característica de um segmento localizado do campo literário: o entusiasmo que predominou entre escritores e leitores mais jovens, paralelo à surpresa da crítica especializada, ao incômodo de alguns escritores estabelecidos e também de alguns colegas de geração – se hoje a obra de Cortázar está integrada ao cânone latino-americano, tendo influenciado a escrita e

* UFPR – Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Humanas – Departamento de Linguística, Letras Clássicas e Vernáculas. Curitiba – PR – Brasil. 80060-150 – dolabelachagas@gmail.com

** UESB – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Campus de Vitória da Conquista – Programa de Pós-graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. Vitória da Conquista – BA – Brasil. 45083-900 – danispires1@gmail.com

o debate literário regional, podem causar surpresa, pois, as reações adversas, ou ao menos ambíguas, de figuras como Vargas Llosa, Carlos Fuentes, García Márquez...

Claro está, porém, que estas respostas diferentes eram motivadas, em comum, pela diferença de Cortázar em relação a uma tradição romanesca cuja propensão ao realismo há muito assumira um teor normativo, declarado ou não; daí, por exemplo, o ar de batalha da carta-testamento de José Maria Arguedas (publicada como prefácio de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*), onde o peruano, que dedicara a sua carreira aos problemas sociais do seu país natal, mostrava-se injustiçado ao ver a sua estética – grosso modo naturalista – diminuída como “obsoleta” ou “anacrônica” pelo joycianismo de Cortázar. A fratura estava colocada: de um lado, vinham os autores engajados nos conflitos de sociedades ainda em formação, dando prosseguimento ao “senso de missão” herdado do projeto de “Literatura Nacional” do século XIX e que viam, no realismo artístico, um meio de ampliação da comunicabilidade do romance e da sua participação no debate público; de outro, uma figura como Cortázar – logo seguido por Cabrera Infante, Severo Sarduy, Osman Lins... – que, dedicado à pesquisa estética de cunho autonômico, parecia, aos olhos do primeiro grupo, colocar em segundo plano o comprometimento social.

A meio caminho entre uma coisa e outra vinha o falknerianismo de Llosa e Fuentes, cuja modernização da narrativa tradicional permitia continuar representando com acuidade os problemas morais e políticos de contextos sociais específicos – daí a ambiguidade da reação a um autor cujo senso de inovação eles eram obrigados a reconhecer. Cada uma destas posições implicava, portanto, num certo posicionamento diante da *O jogo da amarelinha*: para além da surpresa despertada pelo seu ar de “novidade”, o seu lançamento tanto representava uma abertura de possibilidades para o romance latino-americano, quanto desvelava como as suas características predominantes até os anos 50 geravam expectativas de cunho normativo entre os escritores e a crítica.

Diante daquela tradição romanesca e o “horizonte de expectativa” correlato, o que definia a especificidade de *O jogo da amarelinha*? Por que ele parecia tão “novo”? As reações revelavam que a sua publicação fora inesperada – mas quais eram as expectativas dominantes, por que elas haviam se estabilizado e como elas puderam ser tão clamorosamente quebradas sem qualquer prenúncio aparente, i.e. à margem de desenvolvimentos prévios que inserissem as inovações de Cortázar no quadro de possibilidades imaginativas da época? Ou seja, para além das características que conferiam singularidade a *O jogo da amarelinha*, por que pareceu que aquela obra surgira subitamente, vinda de lugar nenhum, tomando de surpresa uma cena literária cada vez mais integrada regionalmente? Bem, de saída o fato óbvio é que ela não vinha de “lugar nenhum”, mas da Argentina: da perspectiva deste artigo – e este é seu tema central – o impacto inicial de *O jogo da amarelinha* encontra a sua radicação histórica precisa nas especificidades do sistema literário daquele país, em sua diferença quanto aos congêneres latino-americanos.

As características assumidas pela cena literária argentina, nas décadas anteriores a Cortázar, iluminam não apenas a diferença daquela obra quanto às dominantes do romance latino-americano, como também, de maneira geral, a trajetória da literatura Argentina diante das outras literaturas nacionais latino-americanas do século XX – a brasileira, entre elas. Desse modo, é porque a recepção inicial de *O jogo da amarelinha* revolve componentes sistêmicos de amplo alcance que ela é capaz de iluminar a história do romance na América Latina entre os anos 20 e os anos 60: ao trazer ao primeiro plano certas variações desenvolvidas à margem do debate majoritário, o seu lançamento punha em relevo os termos que delimitavam aquele debate, assim como as singularidades que faziam da Argentina um território literário peculiar.

Formatemos, então, o problema. Ao incidir sobre um cenário ainda dominado, em última análise, pela ideia de “Literatura Nacional” e pelo seu estímulo ao engajamento social, que encontrava no realismo a estética adequada para a “justa representação” da matéria local, *O jogo da amarelinha* parecia extemporâneo: a julgar pelas expectativas cristalizadas em um século e meio de romance na América Latina, pouco abaladas, como elas foram, pelo estímulo modernista à pesquisa estética (que foi de grande importância para a poesia), aquela obra parecia *imprevista*. Recebida com surpresa pelo observador estrangeiro, ela parecia um ponto fora da curva; de perto, porém, a perspectiva se altera, Cortázar podendo ser interpretado como um rebento coerente de um sistema literário peculiar. Como se comportava o ambiente em que Cortázar se formou como escritor, e que abriu-lhe possibilidades tão diferentes daquelas que se faziam notar nas escolhas dos seus contemporâneos na América hispânica? Este será o nosso plano de investigação: observar não o impacto de *O jogo da amarelinha* nas gerações subsequentes – algo já muito discutido –, mas as condições que teriam possibilitado a emergência, na Argentina, de um autor como Cortázar. Que potencialidades “genéticas” do campo literário argentino teriam facilitado a emergência daquela obra estilisticamente “atípica”? Em que medida a sua aparição foi favorecida por um ambiente menos constrangido por expectativas normativas e, por isso, mais aquecido e diversificado? A sugestão é que uma maior propensão à autorreflexividade (à autoteorização) distinguiu a literatura argentina desde os anos 20, formando um campo mais receptivo à experimentação; se esse, de fato, foi o caso, a aparição posterior de um autor como Cortázar perderia o seu “ar de mistério” – mas como poderíamos atestá-lo?

Qualifiquemos melhor o “caso Cortázar”. Gerald Martin (1989, p. 137-138) resumiria o seu impacto inicial comparando deste modo *O jogo da amarelinha* a *Ulysses*: “Joyce in the 1920s provoked precisely the same feelings of admiration and intimidation in young North American writers [...] as Julio Cortázar was to evince in Spanish Americans like Fuentes and García Márquez in the 1960s.” Carlos Fuentes, por exemplo, “[...] was one of the younger writers most dazzled

and most intimidated by Cortázar. [Despite] being the oldest member of the 'boom' group, Cortázar was and remained its enfant terrible.” (MARTIN, 1989, p. 207). “Vanguardista”, “transgressor”, artisticamente “autônomo” numa medida desconhecida por aqueles contemporâneos de outros países, era como se Cortázar assumisse uma liberdade que eles não imaginavam possível para o escritor latino-americano, em seu compromisso com o engajamento social. Por isso ele pareceria “libertador” para tantos escritores mais jovens que o tomariam como modelo; por isso ele intimidava os seus colegas de geração. O “nativista” Arguedas criticaria o seu “europeísmo”, ao mesmo tempo em que mostraria ressentimento ao sentir-se excluído da “catedral” daquela literatura “exclusivista”, que parecia querer decretar a obsolescência da prosa tradicional – Arguedas, que se definia como um “[...] indigenist, provincial, Peruvian and American, derid[ed] Cortázar's 'brilliance', his solemn conviction that one can understand the essence of one's own nation from the exalted spheres of some supranational perspective.” (MARTIN, 1989, p. 250) A perpassar as reações positivas e negativas, e particularmente o senso de intimidação provocado pela admiração que Cortázar despertava, estava a surpresa causada pela autoconsciência com a qual, à maneira de Joyce, ele manuseava os códigos e convenções do romance moderno, o que fazia de *O jogo da amarelinha* uma teorização do romance empreendida como escrita do romance – um exemplar notável da auto-teorização que marcara a prosa modernista a partir do centro irradiador europeu. O experimento apresentado em *O jogo da amarelinha* vinha, assim, automaticamente legitimado pela vanguarda do pensamento crítico ocidental, numa espécie de *aggiornamento* da prosa latino-americana ao registro mais “elevado” do romance global.

Não deixa de ser curioso, então, que a primeira grande manifestação de autorreflexividade no romance latino-americano tivesse vindo de um brasileiro: Machado de Assis, ele sim um caso excepcional num sistema literário que não primava pela incorporação, ao fazer literário, da reflexão (de cunho teórico, filosófico, analítico...) sobre o próprio fazer literário. Machado se diferenciava da sua cena local por saber apreciá-la de forma distanciada, incorporando à sua escrita a crítica aos leitores e autores contemporâneos espelhada numa reflexão sobre o romance como gênero, o que resultava, no plano temático, na rejeição de abordagens convencionais da realidade social brasileira e, no plano estilístico, na recusa da assimilação ingênua de modelos importados. Mas o caso é que Machado de Assis não teve grande descendência no Brasil: salvo exceções como Oswald de Andrade e Cyro dos Anjos, a diferença que ele inaugurou não foi integrada ao repertório regular do nosso romance – entre outras razões, porque a prática da autoteorização seria mitigada quando o impulso teórico do modernismo deu lugar, no regionalismo de 30, ao retorno ao naturalismo como estética supostamente adequada à abordagem crítica da matéria local. Tal fenômeno não ocorreu apenas no Brasil: ainda que as datações variem, ao redor da América hispânica registrou-se

esse retorno ao naturalismo, que dividiria o romance e a poesia em duas trajetórias distintas:

In poetry at least, the continent was already fully modern [...]. The novel, however, is always slower to mature in the 1920s. [T]here emerged [...] a contrast between a poetic expression whose dominant mode was cosmopolitan, produced by international experience and orientated in the same direction, and the various forms of 'nativist' fiction – regionalist, Creolist, telluric, indigenist, etc. – which [we call] Social Realism. (MARTIN, 1989, p. 128).

Importa notar que esta permanência do “realismo social” (termo de Martin (1989) que utilizaremos neste artigo) não se limitou aos anos 20, estendendo-se ao limiar dos anos 60, momento de publicação de *O jogo da amarelinha*: “[following] Latin America’s overwhelming ‘rural’ orientation in the literature of the 1920s to the 1950s inclusive, [...] around 1960 came the famous ‘boom’ of the New Novel, with its pronounced shift of gravity to the urban realm.” (MARTIN, 1989, p. 139). O “boom” pareceu, então, um divisor de águas, impressão que, corretamente ou não, faz jus à impressão vivida na época. Ela não faz jus, apenas – como o próprio Martin (1989) reconhece – à exceção representada pelo romance argentino no cenário continental: se, de uma perspectiva peruana, mexicana ou colombiana, Cortázar incidia sobre um cenário dominado por variantes do realismo dedicadas à representação das condições sócio-políticas locais, na Argentina o cenário não era aquele. Por lá a escrita autorreflexiva, inicialmente marginal nos anos 20, havia alterado, com o passar do tempo, a orientação da produção romanesca, a ponto de o olhar retrospectivo poder identificar, para Cortázar, um rol de precursores imediatos com os quais um Guimarães Rosa, por exemplo, não pôde contar. Como se firmou esta diferença de trajetória?

Dada a porosidade da matéria tratada, é salutar que tentativas de explicação histórica assumam um caráter hipotético. É neste espírito que velhas proposições de David Hume (em “Da origem e progresso das artes e ciências”) sobre a dimensão simultaneamente individual, social e política do desenvolvimento das artes podem ajudar-nos a caracterizar o modernismo argentino, ponto de partida da nossa narrativa. Algumas das suas hipóteses são sugestivas: por exemplo, Hume (2000, p. 302) indicava a fertilidade, para a produção artística, da conjugação entre o “governo livre” e a “[...] vizinhança de Estados independentes ligados pelo comércio e pela política [...]”, situação que, segundo ele, constituiria “um travo ao poder e à autoridade”. Sob governos que toleram a liberdade de expressão, o intercâmbio amistoso com a vizinhança expõe os artistas ao contato e à troca, levando-os a defender as tradições locais ou a criticá-las em nome de alternativas vindas de fora, escolhas que impelem, em ambos os casos, à argumentação, à teorização e à crítica, implícitas na justificação das posições assumidas: isso dificulta a cristalização de

dogmas, favorecendo a diversificação interna; não por acaso, Hume via semelhanças entre a Europa, com seus inúmeros pequenos Estados em intercâmbio constante, e a Grécia clássica, cujas divisões internas teriam favorecido a diversificação – e paulatina sofisticação – da produção artística e intelectual.

Para o desenvolvimento das artes seria decisiva, portanto, uma exposição à diferença somada à liberdade para a sua absorção ou rejeição, rotinizando-se a autorreflexão como prática do sistema e permitindo que a observação distanciada das condições do sistema pelos seus próprios agentes dê origem a produções desviantes das tendências até então dominantes. Em tais condições, o sistema adquire certa instabilidade permanente, algo que é produtivo na medida em que dificulta a dogmatização e franqueia a diversificação, definida como condição necessária para a sofisticação média da produção (i.e. para além da excelência individual, que pode emergir isoladamente em qualquer lugar e momento – como o comprova Machado de Assis). Tendo em mente as consequências dessas condições para o exercício do juízo crítico, de que maneira as proposições de Hume (2000) iluminam as transformações do sistema literário argentino no início do século XX?

Lembremos que, no caso argentino, a complexidade implicada na abertura para a diversificação das tradições locais, sob a recepção da contribuição estrangeira, transcorria de maneira centralizada em Buenos Aires, cidade cuja “[...] hegemonia inviabiliza até hoje quaisquer pretensões de reconhecimento da atividade intelectual nas províncias. [Os] escritores nascidos longe da capital [...] jamais teriam persistido sem as bênçãos da capital.” (MICELI, 2010, p. 15). Não poderia ser maior o contraste com o Brasil, onde “[...] a predominância do eixo Rio de Janeiro-São Paulo [...] nunca breou os surtos regionais de criatividade intelectual. [...] As carreiras de Gilberto Freyre, Erico Verissimo, Dalton Trevisan seriam impensáveis no caso argentino.” (MICELI, 2010, p. 15). Em contraste, a cena literária portenha colocava em confronto direto todas as variantes do debate intelectual nacional, que transcorria num único espaço urbano que, de várias maneiras, estava num processo acelerado de complexificação:

O ritmo imigratório, o acesso ampliado à escolaridade, a formação de um público leitor, a expansão acelerada do mercado editorial, pronto à feitura dos diferentes gêneros e formatos da mídia impressa – folhetins, ficção européia, ensaios de divulgação, manuais de autoajuda –, eis os impulsos decisivos da democratização na distribuição e no consumo de artigos culturais. [...] O impacto das mudanças sobre os costumes e os estilos de vida afetou de imediato as respostas criativas dessa geração intelectual. (MICELI, 2010, p. 9-10).

Somando-se a este quadro as diferenças políticas entre os autores, formou-se um “campo intelectual competitivo e fracionado” (MICELI, 2010, p. 13), composto por uma multiplicidade de possibilidades concorrentes. Condições

aparentemente laterais exerciam influência significativa: com quase 30 por cento da população de origem estrangeira, circulava na Buenos Aires do início do século um grande repertório de línguas e ideias, em comunidades que não tinham possibilidades idênticas de inserção e que conheciam, portanto, experiências diferentes de pertencimento social; além de multicultural, a cidade era fortemente internacionalizada comercialmente, o que aquecia a circulação da informação (incluindo o intercâmbio constante com Montevidéu); tal circulação do elemento estrangeiro favoreceu a descentralização de modelos e expectativas, fragilizando as pretensões à autoridade pelo bombardeio de possibilidades legitimadas alhures – viabilizando o mero transplante de modelos estrangeiros, mas também a apropriação diferenciadora. Tanto a absorção do modelo estrangeiro quanto a leitura crítica da própria tradição dariam à literatura argentina boas condições para a consolidação da autorreflexão – ou meta-reflexão – como prática recorrente, o que permitiria, décadas mais tarde, que autores como Cortázar, Sábato, Puig, Piglia e Saer recebessem-na como um recurso normalizado. Se esta é uma narrativa plausível, vale, então, observar de perto as condições iniciais de normalização da autorreflexividade naquela Buenos Aires dos anos 20: uma leitura comparativa de *Museu do romance da eterna*, de Macedónio Fernández, e de *Dom Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, permitirá colocar em relevo a complexidade daquele campo literário, com o potencial de variação que ele posteriormente estimularia.

Publicado postumamente em 1967, mas escrito desde 1928, *Museu do romance da eterna* (FERNÁNDEZ, 2010) teve uma trajetória peculiar: desconhecido do grande público, ele foi apreciado e debatido por um círculo de admiradores que era pequeno, mas influente. Para as nossas finalidades, lembremos que o modernismo de Fernández era o inverso do realismo “telúrico”, ainda genericamente oitocentista, de Güiraldes (1997) e sua ambição memorialista, além de politicamente nostálgico, em *Dom Segundo Sombra* (1926). Os dois eram antípodas: enquanto Güiraldes pretendia oferecer um inventário confiável da ordem política, dos tipos sociais, das ocupações profissionais e das relações pessoais nos pampas, Fernández desconstruía a própria noção de realismo; onde Güiraldes apresentava as normas e valores próprios de um universo social preciso, deles remetendo às virtudes e impasses da Argentina atual, Fernández desconstruía as próprias noções de ambiente e indivíduo; onde Güiraldes manuseava uma linguagem clara e destinada a uma camada ampla de leitores, Fernández escrevia para leitores selecionados (aproximando-se da sensação de hermetismo provocada pela auto-ironia de certo modernismo europeu contemporâneo).

Não surpreende, pois, que a popularidade de Güiraldes contrastasse com a circunscrição de Fernández a um grupo pequeno de admiradores – entre os quais constavam, porém, figuras importantes da história posterior da literatura argentina, como o jovem Jorge Luis Borges... Isso confere ao quadro um certo sabor “evolucionista”, aos moldes de Franco Moretti (2007): a inovação representada

por Fernández, atuando como uma “variação genética” inicialmente “herdada” por indivíduos isolados – e, por isso, incapaz de alterar imediatamente o sistema de maneira notável –, disseminou-se, com o tempo, pela sua capacidade de “produzir descendência” através daquela primeira geração de “herdeiros”, vindo a tornar-se sistemicamente influente com a passagem das gerações. Num primeiro momento a diferença introduzida por Fernández foi pontual demais para produzir efeitos macroscopicamente visíveis; no entanto, o aparecimento das obras de Borges, Marechal, Conti, Sábato, Cortázar, Puig, Piglia e Saer demonstra, retrospectivamente, que a literatura argentina se desviara, nalgum momento anterior, da representação identitária, esteticamente realista, como expectativa dominante na prosa de ficção, abrindo espaço para a escrita “autônoma” que lhe daria fama internacional na segunda metade do século XX.

Se a metáfora é válida, nunca é demais lembrar que “evolução” não significa “progresso”. Mesmo a sua definição como um tipo de “desenvolvimento” pressupõe certa neutralidade valorativa na utilização do termo: trata-se de “desenvolvimento” sem *telos*, sem qualquer “melhoramento” necessário. Desse modo, ao contrastarmos a disseminação da autorreflexividade no romance argentino ao predomínio do “realismo social” no restante do continente, não reincidimos na narrativa teleológica que atribui maior “modernidade” ao primeiro, contra o “anacronismo” do segundo. Não se trata de afirmar que romance “melhora” com a passagem à autorreflexividade: trata-se apenas de resgatar o fato, historicamente evidente, que o sucesso de certa literatura modernista entre o público erudito tornou a autorreflexividade uma alternativa sedutora para o romancista do século XX, e que isso ocorreu, na América Latina, mais cedo na Argentina que em qualquer outro lugar. Em Moretti (2007), um modelo historiográfico de inspiração darwinista substitui os “cortes” e “rupturas” dos “estilos de época” pela observação localizada de continuidades estruturais em meio aos processos de mudança, compreendendo-se os sistemas literários como campos demarcados por recorrências mais ou menos estabilizadas, mas de possibilidades abertas: eles apresentam expectativas e condições predominantes, mas raramente hegemônicas, que direcionam as suas produções, ao mesmo tempo em que são suscetíveis a influências externas e variações internas que podem renová-los mais ou menos aceleradamente, a depender da pressão do ambiente social, i.e. das disposições históricas, sociais e culturais que influenciam as predisposições e escolhas do público, da crítica e dos próprios escritores. Nesta combinação de elementos tradicionalmente integrados ao sistema, do surgimento de novos elementos internos, da “migração” de elementos externos e das pressões “ambientais”, tem-se “[...] um cenário darwinista bastante típico: o campo se abre para uma multiplicidade de possibilidades, estreita-se quando a pressão externa seleciona um delas e descarta as outras e depois se abre de novo a uma nova multiplicidade [...]” (MORETTI, 2007, p. 311).

Tal abertura para “uma multiplicidade de possibilidades” tende a ocorrer em momentos de transformação social acelerada, mas ela não dura para sempre: a pressão colocada pelas escolhas dos leitores e da crítica faz com que muitas inovações sejam descartadas após algum tempo, com novos afunilamentos formando-se em torno das inovações selecionadas – que então se fortalecerão como novos eixos de orientação do sistema. Este modelo pressupõe a combinação da “necessidade” e do “acaso”, da seguinte maneira: de um lado, seria impossível antecipar, na Buenos Aires dos anos 20, o surgimento de um autor como Macedónio Fernández, que representava, da perspectiva do sistema literário local, o “acaso” em estado puro – pois nada, então, faria imaginar, e muito menos antecipar, o aparecimento de um autor mais próximo do Pirandello de *Um, nenhum e cem mil* que de qualquer romancista de língua espanhola da América Latina.

Mas um “acaso” como esse não é, apenas por si, capaz de alterar o sistema; mesmo que ele incremente o seu repertório de possibilidades, a continuidade da sua presença não está garantida: ela dependerá da seleção de leitores e críticos, sob a influência de “condições ambientais” contextuais. Esta seria a porção de “necessidade” prevista no modelo darwinista de Moretti (2007): a noção de que as obras terão chances desiguais de serem absorvidas num mesmo momento, o sucesso de cada uma dependendo das seleções do público, sob a influência de disposições ambientais – históricas, sociais, culturais... – que os autores não podem controlar, e que são contextuais – e portanto contingentes – mas não aleatórias (o que implicaria que tudo seria igualmente possível). Ao final, na “evolução literária” a inovação poderá ou não ampliar o repertório de códigos disponíveis, a depender da “seleção” dos leitores e demais escritores, sob a influência do ambiente externo: “Somente o acaso será ativo no primeiro estágio, no qual se geram as variações retóricas; a necessidade social presidirá o segundo estágio, no qual as variações serão historicamente selecionadas.” (MORETTI, 2007, p. 310).

Parece, então, que a pergunta mudou. Não se trata mais de saber porque a autorreflexividade emergiu na Argentina do início do século passado – na condição de “acaso”, ela poderia ter surgido em qualquer lugar –, mas, sim, porque lá ela foi absorvida mais rapidamente pelo romance, em contraste com a continuidade do “realismo social” no restante do continente. Voltaremos a Güiraldes e Fernández mais adiante; por ora, uma breve comparação com o Brasil nos ajudará a formular a nossa hipótese explicativa.

Expectativas da crítica e do campo intelectual podem influenciar a produção literária ao estimularem a inovação, mas também ao promoverem estreitamentos de possibilidades. Nesta segunda direção, parte da historiografia literária brasileira acredita que um conjunto de expectativas, consolidado ainda no século XIX, distanciou por muito tempo o romance brasileiro da autorreflexividade, característica da modernidade européia, a partir da filiação da nossa literatura, após a independência política, à tarefa de construção simbólica da identidade

nacional brasileira (CAMPOS, 2011; LIMA, 2006). Isso acabaria por estabelecer a representação da paisagem natural e social como meio de estabilização da nossa “essência” (SÜSSEKIND, 1990; ROUANET, 1991), propensão que poderia a reflexão, pelo escritor, sobre a sua própria atuação na construção da representação, estimulando a crença na transparência da linguagem: já no romantismo – e depois no realismo, no naturalismo, no regionalismo... –, tinha-se a “[...] crença na palavra [como] crença na capacidade de declarar o nacional, [reforçando-se] o critério puramente temático [...]” (LIMA, 1983, p. 145), definindo-se a literatura “como capítulo da história nacional” (LIMA, 1983, p. 145), sob o patrocínio de uma crítica literária para a qual não “[...] se justificaria a prática e o estudo da literatura sem a figura primordial da nação.” (LIMA, 1983, p. 151). Em comum, Lima, Campos, Süsssekind e Rouanet situaram no século XIX a origem das expectativas normativas que levariam ao predomínio da representação realista da condição nacional até, pelo menos, o terceiro quarto do século XX; sob este prisma, a diferença em relação aos nossos vizinhos não poderia ser maior: se o romance argentino partira de uma posição semelhante no século XIX, muito antes ele se abriu à variação. A rigor, já nos anos 20 ele se mostrava bastante diferenciado, apresentando um conjunto de obras sem convergência interna e em diálogo com uma crítica destituída de poder normativo, a variação individual podendo colocar-se à revelia de consensos estabelecidos e, desse modo, dotando o romance de um repertório ampliado de exemplos, que impulsionaria a diversificação das décadas seguintes. De que maneira esta diferença se firmou?

Encontramos certas pistas na inserção do modernismo argentino na “República Mundial das Letras” (pela expressão de Pascale Casanova): mais que pautar-se pela apropriação diferenciadora de formas e valores estrangeiros (como na antropofagia brasileira), a literatura argentina propôs pensar-se como imediatamente universal. Como é sabido, Borges (1957) a teorizaria não como uma versão localizada da “literatura global”, mas como uma porção da literatura global produzida num lugar específico – como não deixam de sê-lo, afinal, as próprias literaturas alemã, inglesa, francesa. Para as nossas finalidades, importa notar que esta teorização, formalizada apenas em 1953, encontrava suporte no repertório cultivado em Buenos Aires nas décadas anteriores, que estimulara Borges ao aprendizado que o levaria a abandonar tanto o “nativismo” (o realismo, o naturalismo...) quanto a estética das vanguardas em nome de uma alternativa pessoal, não comprometida *a priori* com a temática local, nem disposta a assimilar os últimos desdobramentos da modernidade europeia (cujo sentido, no seu entender, se esvaziava em seu transplante à Argentina). O aprendizado possibilitado pelas alternativas abertas pelo modernismo portenho foi o que lhe permitiu formular a via pessoal que, vista retrospectivamente, atuaria como “dobradiça” entre as gerações de Macedónio Fernández e de Julio Cortázar ao manifestar a auto-consciência da literatura argentina quanto à sua peculiaridade em meio à América Latina.

Seguindo ainda as proposições de Pascale Casanova (2002), ao globalizar-se sob valores comuns no século XIX a literatura ocidental passou a operar sob consensos – padrões de juízo, descrições mutuamente comparáveis – que, disseminados a partir do Centro (Paris, Londres), seriam adotados e adaptados em “periferias” como o Rio de Janeiro e Buenos Aires. Este estímulo à homogeneização nunca impediu a variação local: se cada contexto abriga “[...] a totalidade dos textos, das obras, dos debates literários e estéticos com os quais [a obra] entra em ressonância [...]” (CASANOVA, 2002, p. 17), i.e. se toda nova obra se projeta num sistema coordenado por comunicações sobre a literatura, cada novo trabalho adquire sentido ao solidificar ou modificar as operações do sistema, dentro de diálogos com hierarquias (flexíveis) que distribuem os valores das produções atuais e antigas: “Tudo o que se escreve, se traduz, se publica, se teoriza, comenta e celebra seria um dos elementos dessa composição.” (CASANOVA, 2002, p. 17). Esta teia de comunicações engendra um processo flexivelmente ordenado de circulação dos valores que orientam globalmente as literaturas nacionais, estimulando as periferias a assumirem certa posição “local” diante da “universalidade” dos paradigmas popularizados pelo “Centro”: esta foi por longo tempo a atitude predominante na América Latina. Não é que desvios não se colocassem; no Brasil, uma diferença célebre viria, por exemplo, com o modernismo de 22, em sua defesa da apropriação de modelos importados não para a produção de versões locais da matriz europeia, mas para a construção, na periferia, de obras que compartilhassem com o “Centro” a mesma cena global: através do nacional, chegaríamos ao universal. Ao digerir criativamente o que lhe chegava de fora, a arte brasileira trocaria a imitação pela criação, oferecendo ao mundo a sua contribuição peculiar. Mas o gesto argentino seria mais radical: tratava-se, na posição consagrada por Borges e já criptografada em Fernández, Arlt, Láinez, Casares e Ocampo, de pensar a literatura argentina como imediatamente universal, pura e simplesmente.

O maior volume e antiguidade do patrimônio europeu não lhe outorgariam a condição de mediador necessário da literatura local, cuja condição periférica era resgatada no anúncio da sua própria anulação, a ser concretizada mediante a liberdade exercida pela periferia na apropriação da cultura ocidental, liberdade que lhe emancipava da condição marginal – que, em Borges, era performativamente superada já no momento de enunciação daquela proposição. Em que pese esta vocação performativa da proposição que pretendia estabelecer como regra aquilo que ela mesma articulava, dentro do seu contexto específico de legitimação, o fato é que ela não se colocava no vazio: mesmo que não se aplicasse ao grosso da produção local, em autores como Lugones, Fernández, Borges, Marechal, Casares e Cortázar, a prosa argentina pensava a si mesma como “literatura universal”, não restrita geopoliticamente, mesmo que originalmente inscrita num certo contexto – como nenhuma literatura, afinal, pode deixar de ser. Não cabe, aqui, julgar o componente de idealização envolvido: se é de uma ficção que estamos a tratar, o fato é que ela

teve consequências práticas ao predispor a crítica a não exigir “argentinidade” da literatura local, comportamento que já se insinuava nos anos 20 e que se afirmara com vigor no momento de lançamento de *O jogo da amarelinha*.

Tal condição fomentaria a variação do romance. Se a temática identitária favorecia o realismo, a sua menor importância relativa abriu alternativas, formando um campo sincronicamente ocupado por possibilidades diversas – de maior ou menor popularidade, mas sempre passíveis de seleção pela crítica e por outros escritores. Por isso, Beatriz Sarlo (2010) descreveu o campo literário portenho dos anos 20 e 30 como uma “cultura de mescla”, que agregava a nostalgia de Ricardo Güiraldes, a vanguarda de Macedónio Fernández, o romance urbano – “dostoievskiano” – de Roberto Arlt, o fantástico Jorge Luis Borges, Leopoldo Lugones e Bioy Casares, a literatura feminina de Norah Lange e de Silvina Ocampo, o intimismo de Mujica Láinez, a literatura de folhetim, as variantes do modernismo das revistas *Martín Fierro*, *Sur* e *Proa...* A eclodir (não por acaso) num momento de transformação social acelerada, esta fermentação compunha aquilo que Moretti (2007, p. 312) qualificaria como um “campo de possibilidades aleatórias”, no qual a grande variedade disponível para a seleção de um público lançado à angústia provocada pela modernização – tensionado entre o moderno e o tradicional, entre a nostalgia de um passado idealizado e a incerteza de um futuro incerto – favoreceu o alargamento do campo literário: “A densidade semântica do período urde elementos contraditórios que não se unificam numa linha hegemônica. [A] ‘versatilidade e permeabilidade’ da cultura portenha me parece um princípio global de definição das [suas] estratégias ideológicas e estéticas.” (SARLO, 2010, p. 56-57).

Entre outras coisas, essa combinação de versatilidade e permeabilidade trouxe uma consequência pontual, mas de grandes implicações: no contexto latino-americano, foi naquela Buenos Aires, e em nenhum outro lugar, que “Assist[iu]-se a um começo: o da ficção antirrealista.” (SARLO, 2010, p. 83). A partir deste ponto inicial, emblematizado na manipulação irônica (entre Pirandello e Sterne) da técnica romanesca por Fernández, estaria facilitada, por exemplo, a apropriação precoce do *Ulysses*, que teve em *Adán Buenosaires* (1948), de Leopoldo Marechal, o seu primeiro grande rebento na América Latina. Se a influência de Joyce sobre o romance latino-americano, em geral, se tornaria mais visível em finais da década de 1950 (MARTIN, 1989, p. 128), dez anos antes Marechal já manifestava o tipo de interesse que, mais tarde, Cortázar demonstraria pela representação da experiência individual na metrópole moderna, com a experiência de quantidade e fragmentação que teve em *Ulysses* a sua formulação mais densa na primeira metade do século (MORETTI, 1996).

Para os nossos interesses, essa apropriação de Joyce indica que a pouca visibilidade inicial da autorreflexividade no romance argentino – nos anos 20 – não impediu a sua estabilização como alternativa recorrente do sistema literário local; se tais alternativas podem revelar um “[...] padrão esclarecedor, revelando o momento

em que as relações sociais permitem ao sistema literário buscar os seus próprios experimentos livres e, pelo contrário, quando exigem dele uma função mais estrita e bem definida [...]” (MORETTI, 2007, p. 313), no caso da autorreflexividade – da incorporação da teoria do romance à escritura do romance –, que ela tenha se consolidado, na longa duração, como um recurso vitorioso entre aqueles abertos pelo modernismo argentino, isso revela que ela ofereceu boas soluções para o endereçamento ao presente pelo romance local ao longo das gerações posteriores, constituindo um elo entre os anos 20 e a surpresa causada por Cortázar em 1963.

Não faremos jus, porém, à importância da Buenos Aires dos anos 20 e 30 para a recepção de *O jogo da amarelinha* se não apontarmos como a cena modernista, para além de iniciar a normalização da autorreflexividade, deixou também como legado a reiteração de estilemas tradicionais que seriam decisivos para a concepção da obra de Cortázar. Ainda não plenamente destacados neste artigo, esses estilemas (de longa presença no romance latino-americano, e não apenas argentino) ajudam a esclarecer como as inovações de Cortázar não impediram a sua imediata repercussão – vejamos como isso aconteceu.

Até aqui, viemos destacando a emergência e estabilização da autorreflexividade (a escritura como teorização da escritura) no romance argentino, a partir do meta-literário *Museu do romance da eterna* e seu distanciamento da tradição regionalista. Em 1963, *O jogo da amarelinha* ganharia fama internacional ao repetir aquele gesto iconoclasta – mas teria Cortázar (1987) de fato se voltado contra a tradição anterior? Pois o fato é que, apesar de recusar o realismo artístico, em *O jogo da amarelinha* a temática nacional readquiria importância – sob novas vestes, mas ainda presente.

Voltemos a Güiraldes (1997). Em *Dom Segundo Sombra*, lemos as “memórias” de um adolescente que sai da cidade para viver com Dom Segundo, *gaúcho* famoso e misterioso, que com o tempo apadrinha-o e ensina-lhe o saber necessário à sua nova vida. Publicada num momento de urbanização intensa e rápido desaparecimento de estilos de vida tradicionais, a obra oferecia às angústias provocadas pela modernização uma “solução otimista, de matriz nostálgico-utópica” (SARLO, 2010, p. 75), idealizando o passado como referência ética para a lida com um presente no qual o mundo descrito no romance, que o autor conhecera em primeira mão na sua infância, dava lugar à vida confinada da pecuária profissionalizada, condenando ao desaparecimento o “cosmos” cultural do *gaucho* – miticamente elevado, desde o *Martín Fierro* (HERNÁNDEZ, 2000), à condição de matriz “original” e “orgânica” do *ethos* nacional argentino. No momento, pois, em que o campo ganhava aparato industrial, desestruturando modos de vida, crenças e relações de poder que haviam orientado a sociedade rural durante tanto tempo, Güiraldes redesenhava o passado sob um viés nacionalista ao configurar certas tradições “telúricas” como núcleos da identidade e singularidade cultural argentina. Em *Dom Segundo Sombra* a produção de memória, travestida de “resgate memorialista”, assumia uma função

compensatória diante da anomia provocada pela modernização: todo um *ethos* “ancestral” parecia que dissolver-se com a centralização em Buenos Aires retornava com a valentia, a honradez, a compaixão e a solidariedade de Dom Segundo, cujo apadrinhamento do narrador reencenava a transmissão oral do saber através das gerações justamente quando a modernidade urbana parecia invalidar toda tradição cristalizada como “cultura”: “O mito gaúcho [...] tranquiliza as inquietações de um país que, como Borges na mesma época dizia de Buenos Aires, se ressentia da ausência de fantasmas. Sombra, ao contrário, era ‘um homem que não parece ser como qualquer dos muitos que somos’.” (SARLO, 2010, p. 77). Não por acaso, a obra de Güiraldes (1997) deixa-se ler como um *Bildungsroman*: a nostalgia assumia um viés formativo quando a potência “natural” da cultura mostrava-se capaz de moldar o adolescente de maneira permanente, mesmo após a sua saída dos pampas. Internalizado como “experiência” (ou *Erlebnis*, “vivência”), o seu aprendizado permaneceria para sempre intocado e, por isso, o mito criado por Güiraldes operava como um “[...] processo de memória e nostalgia: no vácuo deixado por essa ruptura e por outras que afetam a sociedade rio-platense, a mensagem do romance constrói seu olho-mágico social, baseado na eficácia estética e na oportunidade ideológica.” (SARLO, 2010, p. 80)

Museu do romance da eterna, é claro, não poderia ser mais diferente. Já o prólogo (de mais de cem páginas, com franca função poetológica) estabelecia a teorização do romance como tema principal da obra (que pode ser lida como uma colocação em prática daquelas discussões iniciais), Fernández (2010) colocando em diálogo os personagens, o leitor e o autor para debater o romance em seus elementos constitutivos (a ação, o conflito, o enredo e seu desenlace, a verossimilhança, a psicologia da personagem...), num tom que apelava ao cômico ao fugir do realismo, que é ridicularizado como ilusão e rejeitado como convenção: “[...] desmantelado por sociologia e teoria da herança e patologia, [ao livrarmos-nos do realismo,] em lugar da dúzia de obras-primas possuiríamos cem, de verdade de arte intrínseca, não de cópia de realidade.” (FERNÁNDEZ, 2010, p. 38). A própria noção de realidade era posta em questão: como em tantas teorias da literatura do século XX, ao divorciar a literatura do real estaria a sua condição de “texto”. Obras literárias nada mais seriam que ordenações imprevistas, mas autoconsistentes, de vocábulos retirados do léxico comum; daí a comicidade dos diálogos travados, em *Museu do romance da eterna*, entre personagens que manifestam a consciência de não pertencerem ao mundo real e existem apenas como palavra, o que os deixava livres para desobedecer a verossimilhança (entendida como “artifício”) e conversar diretamente com o autor e o leitor, convertidos em integrantes da trama. Os próprios personagens discutem a relação entre realidade, ficção e memória e, assim, vão criando a obra ideal – um “romance sem mundo”, plenamente autoconsciente da dissociação entre as palavras e as coisas: “O efeito que busca este ‘romance sem mundo’ tende a dissolver a suposta causação do cosmos sobre a consciência; se sem

tigres nos sentimos feridos e enforcados por um tigre, sem cosmos podemos sentir o que sentimos, cores, sons, odores.” (FERNÁNDEZ, 2010, p. 216). Conforme idealizado por Fernández (2010, p. 263), o legado potencial desta proposição estaria em sua disponibilização ao público como obra aberta, da qual qualquer um (leitor ou escritor) poderia apropriar-se como bem entendesse: “Deixo-o livro aberto: será talvez o primeiro ‘livro aberto’ na história da literatura.”

Desta comparação entre Güiraldes e Fernández, é fácil identificar a atualização, por Cortázar, da poética de *Museu do romance da eterna*: ao colocar o real entre parênteses e analisar a estrutura do romance como convenção narrativa, empreendendo essa análise *como romance*, também *O jogo da amarelinha* se abria como matriz para a fabricação de romances futuros. Ao revelarem códigos como convenções, desvelando o caráter de construção da representação, as obras de Fernández e Cortázar tornavam-se “museus” – “arquivos”, “catálogos”, “acervos” – de técnicas e procedimentos, desnaturalizando formulações tradicionais de enredos e personagens. Mas o leitor de *O jogo da amarelinha* pode também identificar nele a reincidência da tematização da condição nacional argentina, materializada na comparação entre Buenos Aires e Paris que, afinal, organiza toda a obra: mesmo que Cortázar descartasse a função formativa que a tematização da cultura nacional assumia em *Dom Segundo Sombra*, e mesmo que a sua estética anti-realista rejeitasse o engajamento social *a priori*, a condição latino-americana ressurgia com força em seu romance mais consagrado – revelando que as posições opostas de Güiraldes e de Fernández, originalmente integradas num campo comum, puderam ser “selecionadas” simultaneamente ao longo da “evolução” do romance argentino, que, entre as duas alternativas, muitas vezes (em Marechal, em Sabato, em Piglia) escolheu as duas ao mesmo tempo, preservando-as na mesma medida em que as renovavam continuamente.

Em *O jogo da amarelinha*, a condição periférica de Oliveira (determinada pela sua origem) pesa sobre ele como uma segunda natureza, condicionando o seu pertencimento ao mundo: inadaptado a Buenos Aires, ele tampouco se adapta a Paris, o que metonimicamente insinua a “solidão” – a posição eternamente deslocada – do intelectual latino-americano que não se sente em casa em lugar algum, jamais se reconciliando com o isolamento na “província” natal, mas tampouco conseguindo livrar-se das marcas de origem para incorporar um *ethos* alternativo (europeu ou norte-americano). Os padrões de comportamento e de interpretação do mundo assimilados na formação cultural de origem estarão para sempre incorporados – tanto em Oliveira, como no narrador de *Dom Segundo Sombra* após a sua experiência nos pampas. A diferença envolve o horizonte de remissão: enquanto Güiraldes delineava um *ethos* nacional pretensamente válido através de classes, gerações e regiões, Cortázar tematizava a condição de um tipo sociologicamente específico, mesmo que a sua diferença quanto a estrangeiros e conterrâneos remetesse a traços culturais genéricos. Seja como for, de uma perspectiva “evolutiva” é como se em

Cortázar tivesse recebido – de maneira renovada, transformada – as heranças de Güiraldes e de Fernández, autores tão diferentes na origem, mas que, justamente em razão dessa diferença, haviam franqueado para o romance argentino uma possibilidade de exploração da variação sem qual, no nosso entender, o surgimento de uma obra tão complexa e contraditória como *O jogo da amarelinha* seria bem menos provável.

Ao acompanharmos a trajetória da autorreflexividade no romance argentino, não pretendemos sugerir que a sua exploração programática, em Macedónio Fernández, produziu uma “ruptura” na tradição local – pois a sua presença inicial foi diminuta, e apenas com o tempo – com as contribuições de outros escritores – ela se rotinizou. Em todo caso, sem a intensa diversificação da cena literária da Buenos Aires dos anos 20 seria difícil explicar a facilidade com que a autorreflexividade se normalizou posteriormente no romance argentino, à diferença da persistência do engajamento político e da estética naturalista que prevaleceram, ao redor do continente, até o limiar dos anos 60. Sem aquela mitigação precoce do realismo (i.e. da codificação estética de pretensões à objetividade na representação social) como referencial normativo, a autorreflexividade dificilmente se rotinizaria, tornando menos provável que um autor como Cortázar, cujo aprendizado se processou em meio a uma diversidade incomum no restante do continente, pudesse ignorar com tamanha desenvoltura as expectativas dominantes noutras partes, provocando a “surpresa” cujas raízes viemos analisando.

Daí o apelo da narrativa evolucionista: alheia à dramaticidade da noção de “ruptura”, por ela o campo constituído ao redor de Sarmiento, Hernández, Lugones, Fernández, Arlt, Güiraldes, Borges, Láinez, Ocampo e Bioy Casares (na vizinhança de uruguayos como Quiroga e Onetti) compôs o fundo “genético” que fomentou a diversificação do romance argentino, a partir de pequenas variações que, inicialmente discretas (da perspectiva do conjunto da produção), lograram produzir diferenças importantes no decorrer do tempo. Compreende-se, assim, como o tipo de “variação” trazida por Fernández – a autorreflexividade –, apesar de originalmente restrita a um círculo localizado, acabaria por tornar-se, décadas mais tarde, forte o suficiente para constranger o realismo a uma posição defensiva (como em Arguedas), sob a imputação de “conservadorismo artístico”. No caso daquele autor – Cortázar – que consagraria internacionalmente o giro autorreflexivo do romance argentino, a situação ainda se complexifica quando percebemos que, ao apoiar-se no aprendizado proporcionado por décadas de um debate literário criticamente descentralizado, ele assumiu simultaneamente mais de uma das direções possíveis, agregando a problematização da condição nacional herdada de Sarmiento, Mármol, Hernández e Güiraldes à estetização implicada na disposição do romance como teoria do romance, inaugurada por Fernández, numa obra que, além do mais, era mediada pela proposição borgiana da condição imediatamente global da literatura argentina, inspirada pelo joycianismo de Marechal, num diálogo

distante com o fantástico racionalizado de Bioy Casares. Que outro sistema literário latino-americano poderia oferecer ao escritor iniciante, nas décadas de 1940 e 1950, semelhante oportunidade de aprendizado pelo contato com a diferença?

Se à apropriação transformadora da herança nacional acrescentava-se ainda o diálogo com a literatura e o pensamento europeu da sua época de produção (especialmente o existencialismo e a fenomenologia), tinha-se em *O jogo da amarelinha* uma obra conectada à história do romance argentino e à literatura “global” do seu tempo, o seu sucesso imediato sendo parcialmente explicável pelo componente de familiaridade que perpassava a sua inovação. Mais especificamente, se ele ao mesmo tempo encantou, surpreendeu e intimidou os seus contemporâneos na América Latina, isso se deu porque a sua diferença carregava algo nostálgicamente compartilhado: o tema da solidão do intelectual local, em sua posição deslocada, e nunca plenamente reconciliada, com aquelas visões do Ocidente que tomam do Atlântico Norte (sua política, sociedade e cultura) os seus termos de definição. Ao abordar a condição latino-americana – necessariamente ocidental, mas jamais plenamente integrada ao Ocidente – dentro de uma estética claramente ocidental, mas desvinculada de qualquer filiação imediata, a “variação” trazida pelo romance de Cortázar revelava marcas distantes de permanência e de continuidade – como sabe indicar a análise evolucionista.

CHAGAS, P. D.; PIRES, D. S. The Argentinian novel and the Latin-American novel: the case Cortázar. *Itinerários*, Araraquara, n. 41, p. 85-102, jul./dez. 2015.

- **ABSTRACT:** *We analyze Hopsotch's impact on the Hispanic-American literary scene regarding its difference from the previous history of the novel in the continent. We explain such difference from the peculiar formation of Argentina's modernist literary field, claiming that the diversity of its prose fiction from the 1920s and 1930s was a pre-condition for the later emergence of an author such as Cortázar, distanced as he was from the aesthetic models and expectations prevailing in the Spanish-language novel of the rest of the continent. We then suggest an “evolutionary” narrative of the novel in Argentina, aimed at explaining how the initial variety of their modernist prose had such long-term consequences, which would only become clear to foreign observers in the 1960s.*
- **KEYWORDS:** *Literary history. Latin-American novel. Argentine literature. Julio Cortázar.*

REFERÊNCIAS

BORGES, J. L. El escritor argentino y la tradición. In: _____. **Discusión**. Buenos Aires: Emecé, 1957. p. 151-162. (Obras Completas, 6).

- CAMPOS, H. **O sequestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira**: o caso Gregório de Matos. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- CASANOVA, P. **A república mundial das letras**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CORTÁZAR, J. **O jogo da amarelinha**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- FERNÁNDEZ, M. **Museu do romance da eterna**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- GÜIRALDES, R. **Dom Segundo Sombra**. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- HERNÁNDEZ, J. **Martín Fierro**. Barcelona: Editorial Sol, 2000.
- HUME, D. Da origem e progresso das artes e ciências. In: _____. **Hume: vida e obra**. São Paulo: Nova Cultural, 2000. p. 297-314. (Os Pensadores, v. 22).
- LIMA, L. C. **O controle do imaginário**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1983.
- _____. Implicações de Brasilidade. **Floema: Caderno de Teoria e História Literária**, Vitória da Conquista, ano 2, n. 2B, p. 13-22, out. 2006.
- MARTIN, G. **Jorneys through the labyrinth**: Latin American fiction in the Twentieth century. New York: Verso, 1989.
- MICELI, S. O enigma portenho. In: SARLO, B. **Modernidade periférica**: Buenos Aires 1920 e 1930. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 9-19.
- MORETTI, F. **Modern epic**: the world-system from Goethe to García Marquez. New York: Verso, 1996.
- _____. Da evolução literária. In: _____. **Signos e estilos da modernidade**: ensaio sobre a sociologia das formas literárias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 307-326.
- ROUANET, M. H. **Eternamente em berço esplêndido**: a fundação de uma literatura nacional. São Paulo: Siciliano, 1991.
- SARLO, B. **Modernidade periférica**: Buenos Aires 1920 e 1930. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SÜSSEKIND, F. **O Brasil não é longe daqui**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

Recebido em 16/10/2014

Aceito para publicação em 13/03/2015



ADOLFO BIOY CASARES E A AMIZADE

Karla Fernandes CIPRESTE*

■ **RESUMO:** O presente artigo analisa a amizade entre dois personagens da obra *Dormir al sol*, do escritor argentino Adolfo Bioy Casares, como uma proposta ética e estética de resistência a estratégias de normalização de condutas calculadas para impedir vínculos comunitários. Propõe-se a relação entre um disciplinado relojoeiro e um pícaro vendedor clandestino de jogos de azar como uma jornada de aprendizagem pela qual se conquistam a capacidade de autodeterminação e o direito a uma vida em comum, na qual diferenças e conflitos são considerados como partes imprescindíveis na construção do respeito mútuo. Pretende-se, então, analisar a presença do pícaro como um recurso estético do riso e da irreverência que resiste aos instrumentos que controlam o imaginário popular e o convívio nas microesferas por meio da normalização de condutas e da imunização das relações comunitárias. No centenário de nascimento de Casares, interessa-nos destacar a importância que esse grande escritor reconhecia na amizade, o que nos leva a considerar seu epíteto de “melhor amigo do Borges” não como uma sombra, mas como uma merecida homenagem.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Imunização. Amizade. Riso. Autodeterminação.

“Quizá una de las pocas enseñanzas de la vida fuera que nadie debe romper una vieja amistad porque sorprenda una debilidad o una miseria en el amigo. En el conventillo descubrió que toda persona, en la intimidad, es repulsivamente débil, pero también, por los compromisos de vivir y morir, valiente.”
(CASARES, 1999, p. 124).

Deixar-se governar por uma ordem preestabelecida na confiança de que a vida está planejada, calculada e provida de sentido é garantia de uma existência tranquila e protegida? O que pode acontecer com um indivíduo que, dominado pelo

* UFU – Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística – Núcleo de Línguas e Literaturas Estrangeiras. Uberlândia – MG – Brasil. 38408-100 – kcipreste@gmail.com

medo da morte e pela rejeição do absurdo da vida, decide-se por obedecer a todo discurso de ordem?

Essa é a história do relojoeiro Lucho Bordenave, de *Dormir al sol*, do argentino Adolfo Bioy Casares. No dia de seu aniversário, não adiantou tentar fechar a porta de seu lar para o misterioso alemão Standle. O professor, comparsa dos médicos Campolongo e Samaniego em uma trama perversa e imunizante, atravessou a porta sem ser convidado. Era o início de uma história de horror que se iniciaria com a internação de Diana, esposa do relojoeiro, em um hospício – internação facilitada pelo caráter frouxo e egoísta de seu marido. Porém, essa história de horror vivida pelo relojoeiro se transforma também em uma jornada na qual ele lutará por sua autodeterminação e pela manutenção da vida em comum com seus vizinhos.

O relojoeiro acomodado, medroso, orgulhoso de ter um caráter reto, relata o sonho que teve na noite em que recebeu a visita inoportuna do alemão:

Por fin me dormí para soñar que perdía a Diana, creo que en la Avenida de Mayo, donde nos habíamos encontrado con Aldini, que anunció “Los aparto por un instante, para decirte un secreto sin ninguna importancia”. Muy sonriente hacía el ademán de apartarnos y en seguida me apuntaba con un dedo. El carnaval desembocó entonces en la avenida y la arrastró a Diana. La vi perderse entre máscaras disfrazadas de animales, que incesantemente pasaban, con el cuerpo a rayas de colores como de cebras o de víboras y con la cabeza de perro en cartón pintado, de lo más impávida. No me creerá: todavía dormido, me pregunté si mi sueño era un efecto de lo que sucedió o un anuncio de lo que iba a suceder. (CASARES, 2005, p. 27).

O carnaval que desemboca na vida do relojoeiro pacato pode ser uma representação da experiência médica perversa da qual ele e sua esposa seriam vítimas, ao terem suas almas transpostas para corpos de cachorros para que seus corpos humanos fossem ocupados por outras almas mais disciplinadas. Porém, igualmente, esse carnaval representa a total suspensão da ordem e das convenções e o convívio com seres anômalos, ou seja, representa a abertura do relojoeiro para a convivência com pessoas que, antes, ele rejeitava terminantemente, e representa a consequente compreensão da ausência de sentido na vida. O carnaval desemboca em sua vida e escancara tudo o que ele se esforçava para rejeitar: o absurdo da vida, a necessidade de colocá-la em jogo, as experiências vitais que excedem a ordem.

A jornada do relojoeiro em luta pela vida começa dentro do hospício, quando ele está internado injusta e injustificadamente. Trancafiado em um quarto pequeno, extremamente asséptico e branco e sendo vigiado por alguns enfermeiros, o relojoeiro resolve suportar o tempo com a escrita de uma carta que, segundo ele mesmo, funciona como um exercício de compreensão de sua existência. Outro fator determinante na guinada do relojoeiro é a convivência com pessoas totalmente fora

do mundo da ordem: os loucos do hospício, pelos quais ele se afeiçoa e dos quais recebe apoio para empreender sua fuga; a enfermeira fogaosa que se apaixona por ele e o ajuda a fugir do hospício; a animalidade de sua cadelinha de estimação, xará de sua esposa; e o vizinho e amigo de infância, um pícaro que vive da venda clandestina de jogos de azar e que insiste para que ele se arrisque a colocar sua vida em jogo. Neste artigo, interessa-nos analisar a amizade entre o relojoeiro e o pícaro como um belo exemplo de vínculo comunitário que resiste à imunização¹, estratégia que dissemina o medo do Outro para impedir a convivência entre os cidadãos. Para analisar essa relação, parece-nos importante refletir sobre o papel de cada personagem.

O relojoeiro

No le pido crédito para mis apreciaciones, que podrían resultar la divagación de un cerebro ofuscado, pero le garanto que en la narración de los hechos pongo el mayor escrúpulo de exactitud. Recuerde por favor que le escribe un relojero. (CASARES, 2005, p. 124).

Para falar do relojoeiro de Bioy Casares, parece-nos interessante recorrer a Roberto Arlt que, em *Aguafuertes porteñas* sonda o trabalho e a personalidade desse profissional e oferece uma análise divertida sobre o tema. Assim, Arlt (2005, p. 56) relata:

Y me quedé pensando, porque más de una vez, recorriendo las calles, me detuve, perplejo, ante un portal, mirando un sujeto que [...] con un tubo negro en un ojo, remendaba relojes como quien echa medias sueltas a un botín.

O escritor argentino caracteriza o relojoeiro como um ciclope – “*Porque recordarán ustedes que ese trabajo de corcovado, y de ciclope, ya que el sujeto trabaja con un solo ojo, es agobiador.*” (ARLT, 2005, p. 56) – que passa a maior parte de seu tempo com os olhos fixos em pontos mínimos, perdendo, assim, o foco para a imensidão da vida. Assim o é Lucho Bordenave, que tem obsessão pela exatidão e uma mania impressionante de observar com rigor os mínimos detalhes até o ponto de deixar os grandes ou terríveis acontecimentos passarem despercebidos. O próprio Bordenave reconhece esse problema: “*Creo que nuevamente le di la razón a Diana y aun sentí un rechazo por el oficio de relojero. ¿Por qué mirar de cerca detalles tan chicos?*” (CASARES, 2005, p. 46).

Arlt (2005, p. 56), escritor conterrâneo de Casares, imagina outras características desses profissionais que podem ser associadas a Bordenave: “*Ante todo se necesita*

¹ Cf. Esposito (2009).

la paciencia de un beato o de un angélico, para apechugar con tanta minucia y preocuparse de que ande bien por cierto tiempo, nada más. Luego, cierta tristeza de vivir.” A relação de Bordenave com seu trabalho e com sua esposa lembra, em muitos aspectos, o casal Yerma e Juan, de *Yerma*, de Federico García Lorca. Em ambos os casos, a dedicação e o entusiasmo excessivo dos maridos pelo discurso da ordem e do trabalho tiram-lhes a capacidade de viver o prazer e o gozo, ou seja, sua vida resulta privada das paixões e, portanto, totalmente infértil. No caso de Lucho Bordenave, o caráter exageradamente controlado, o excesso de discrição e o encerramento em uma oficina totalmente ocupada por máquinas fazem de sua vida e da de Diana algo totalmente reprimido, apático e estéril, pois não há erotismo na relação. Como afirma Bernardo Ruiz (1976), intelectual mexicano, cuja tese sobre a obra de Bioy Casares recebeu menção honorífica no Prêmio Nacional de Ensayo José Revueltas, em 1978,

Aunque Lucio (la luz, el sol) y Diana (La luna) podrían representar nuevamente una hierogamia su unión es estéril. En todos los años de su matrimonio sólo han sabido mantenerse en un nivel donde el amor se asemeja de tal manera a la costumbre que es imposible diferenciarlos.²

Sobre a relação do trabalho com a questão do erotismo, o filósofo francês Georges Bataille (1987) desvela um dos efeitos da excessiva dedicação a um ofício quando demonstra que a organização do trabalho particulariza sobremaneira o indivíduo, apartando dele qualquer possibilidade de experiência que proporcione a sensação de integração com a insondável exuberância da vida. Bataille (1987, p. 78) afirma que “[...] aquele que se serve do instrumento e fabrica os objetos é também um ser descontínuo.” Como o erotismo é uma das experiências que Bataille reconhece como uma forma de se alcançar a comunhão com o todo, percebe-se por que, em termos de experiência sagrada de total entrega ao insondável da vida, trabalho e erotismo estão em posições opostas. Sobre o tema, o filósofo francês cita Louis Beirnaert (apud BATAILLE, 1987, p. 145): “Fomos nós que, com nossa mentalidade científica e técnica, fizemos da união sexual uma realidade puramente biológica.”

O acomodado, egoísta e covarde relojoeiro vê-se envolvido em uma história sórdida e, então, empreende uma luta árdua para ter de volta o direito à sua existência. Para isso, terá que reconhecer a vida como um jogo cruel de forças que fazem dela algo totalmente ilógico e imprevisível, ou seja, o relojoeiro passará por várias experiências que lhe revelarão quão insondável, desmedida e indomável é a vida.

² A tese de Bernardo Ruiz (1976) está disponível na internet, no site indicado nas referências bibliográficas, porém as páginas não estão numeradas.

No início da narrativa, esse homem se gaba de ter, desde a infância, a melhor casa da pequena rua, e acredita ser invejado pelos colegas:

Desde chicos, usted y toda la barra, cuando se acordaban, me perseguían. El Gordo Picardo, el mayor del grupo [...] una tarde, cuando yo volvía del casamiento de mi tío Miguel, me vio de corbata y para arreglarme el moño casi me asfixia. Otra vez, usted me llamó engreído. Lo perdoné porque atiné a pensar que me ofendía tan sólo para conformar con los otros y a sabiendas de que estaba calumniando. Años después, un doctor que atendía a mi señora, me explicó que usted y la barra no me perdonaban el chalet con jardín de granza colorada ni la vieja Ceferina, que me cuidaba como una niñera y me defendía de Picardo. (CASARES, 2005, p. 10-11).

Como se pode observar, Bordenave é tão submisso ao discurso da ordem, que consegue acreditar que as crianças que tinham liberdade para brincar e passar horas na rua sentiam inveja de sua condição de menino superprotegido, mimado, medroso e bobo.

Lucho é bastante apegado ao lar. O relojoeiro, que mantém um escritório em uma parte de sua casa, preza pela vida tranquila que tem no bairro onde mora desde o nascimento. Porém, seu apego pela rua que parece uma vila, por seu trabalho simples, enfim, por sua vida pacata, é motivo de revolta de sua esposa, Diana, que sonha melhorar de vida e morar num bairro mais desenvolvido e habitado por moradores menos provincianos. O casal costuma ter problemas conjugais por causa dessas diferenças, mas, também, e, principalmente, porque Lucho reprova os arroubos de sua mulher e se nega a admitir que sua personalidade intempestiva é consequência de uma vontade desmedida de viver intensamente a vida. O relojoeiro, inclusive, deixa-se convencer por argumentos os mais rasos sobre o porquê do comportamento indomável da esposa, pois, aceitando essas explicações como verdades, ele se vê isento da tarefa de reconsiderar sua postura no casamento:

En el barrio no se muestran lerdos para alegar que una señora es holgazana, o de mal genio, o paseandera, pero no se paran a averiguar qué le sucede. Diana, está probado, sufre por no tener hijos. Me lo explicó un doctor y me lo confirmó una doctora de lo más vivaracha. (CASARES, 2005, p. 15).

O que Lucho não quer admitir, de forma alguma, é que a mulher por quem é perdidamente apaixonado está insatisfeita com a vida previsível que leva ao seu lado. Além disso, a covardia e o comodismo do marido afetam-na de maneira considerável.

Por ter esse tipo de problema com Diana, Bordenave sempre se pergunta por que a ama tanto. Antes de interná-la no manicômio, portanto antes de perceber a

violência que havia deixado ocupar suas vidas e se decidir por lutar por seu amor, o relojoeiro tão dedicado a máquinas e ferramentas, o homem que gostava de ver detalhes mínimos de perto, só conseguia entender a paixão pela esposa como algo puramente físico:

También, estimulado por el entusiasmo, concebí pensamientos verdaderamente extraordinarios y me dio por preguntarme: ¿Qué es Diana para mí?, ¿su alma?, ¿su cuerpo? Yo quiero sus ojos, su cara, sus manos, el olor de sus manos y de su pelo [...] Yo no creo que otra mujer con esa belleza de ojos ande por el mundo. (CASARES, 2005, p. 25-26).

Sobre a importância que Bordenave dá à beleza física e sobre sua personalidade de relojoeiro que se preocupa com os mínimos detalhes e precisa consertar pequenas peças para que uma máquina funcione, algumas reflexões podem ser feitas. O tipo de trabalho que ele exerce revela sua crença na perfeição de um todo composto pela junção exata e precisa de cada pequena parte. Seu conceito de beleza parte do pressuposto, imposto por uma concepção do conhecimento em que há o primado da razão e da exatidão, de que a vida e o universo são um todo perfeito para cujos fenômenos o homem com sua ciência tem todas as explicações e pode, por isso, determinar seu curso. Porém, o absurdo e a injustiça por que o relojoeiro passa provocam nele, aos poucos, a consciência de que não há sentido prévio nem ordem na vida. Caso houvesse, por que um homem honrado, extremamente correto, trabalhador e discreto seria injustiçado pela vida? Assim, Bordenave vai compreendendo que obedecer a discursos de ordem não é garantia, para ninguém, de uma vida livre de problemas. Como afirma Bernardo Ruiz (1976), “*Esta es la importancia de Lucio Bordenave como protagonista de una novela. No se trata de encumbrar al prototipo de ciudadano y alabarlo; por el contrario, se le muestra el abismo en que está hundido.*” Dessa maneira, o relojoeiro aprende que precisa criar, ele mesmo, o sentido para sua vida e que para isso terá que entrar no jogo dela, da vida, que é perigoso, mas, ao mesmo tempo, excitante. Alguns acontecimentos serão determinantes para a mudança de postura de Bordenave, entre eles, os encontros casuais e recorrentes que ele tem com Gordo Picardo, seu vizinho desde a infância, vendedor de bilhetes de jogos de azar. Percebe-se, assim, que a crueldade e a injustiça de ser retirado de seu pequeno universo cômodo forçam o relojoeiro a repensar sua vida e suas verdades. Como afirma Ruiz (1976),

Bajo la protección de un buen dios lar el hombre se puede defender de los demonios de las maldiciones de los enemigos. Pero no hay opción contra el progreso y sus efectos. A fin de cuentas, se nos enseña a pensar el mundo con base en ideas preconcebidas. Cuando estas se ven atacadas, no tenemos defensa posible.

Ao final da experiência de troca, abertura e aprendizagem com o Outro e de um árduo exame de consciência, o relojoeiro estará tão modificado, que, inclusive, reconhecerá a importância que o amigo pícaro tem em sua vida.

O pícaro

A lo mejor usted se pregunta: “¿Por qué Bordenave no manda su cartapacio a un abogado?” Al doctor Rivaroli yo lo traté una sola vez, pero al Gordo Picardo (¡a quién se lo digo!) lo conozco de siempre. No me parece de fiar un abogado que para levantar quinielas y redoblonas tiene de personero al Gordo. (CASARES, 2005, p. 9).

Bordenave escreve sua carta para Félix Ramos e imagina que o vizinho, que um dia foi seu desafeto e que, por isso, afastou-se de sua vida, irá estranhar o fato de ser o destinatário da correspondência na qual o relojoeiro, tão discreto até então, confidencia momentos íntimos de sua vida. Antecipando-se a esse estranhamento, o relojoeiro já oferece explicações sobre o porquê de não ter escolhido para confidente alguém que fosse mais próximo dele. Bordenave também imagina que o distante vizinho questionará se o caso de violência relatado não deve ser tratado pela justiça e, assim, explica por que se recusou a tratar com o doutor Rivaroli, advogado mais próximo da comunidade. Rivaroli tem como empregado fiel o Gordo Picardo, vizinho e colega de infância de Bordenave, que trabalha vendendo bilhetes de jogos de azar. O relojoeiro, que recrimina qualquer atividade que, segundo seu entendimento, funcione fora da lei, evita a convivência com o Gordo Picardo, mas, como é de se esperar, vive sendo surpreendido pelo vizinho quando tem que sair de casa. Outra característica do vendedor de apostas que incomoda sobremaneira o relojoeiro é o fato de que além de ter muita curiosidade em relação à vida dos amigos e não ter limites para fazer perguntas invasivas, Picardo não se incomoda em expor suas fragilidades em público. Bordenave faz questão de contar, em sua carta, uma conversa que teve com Ceferina – sua mãe de criação – na qual ela relembra, com um tom crítico, uma passagem muito triste da vida de Picardo. O vizinho do relojoeiro, sofrendo por ter sido abandonado pela esposa e buscando apoio emocional, não se importa em desabafar em público, em pleno bar local:

Cuando nos dejó solos, la vieja apoyó las manos en mis hombros y me preguntó: –¿Qué pasa, Lucho? –Nada – le dije. –¿Ni en mí confías? [...] –Si me salís con eso, te lo digo. No sé qué me pasa, pero me pregunto si algún día Diana volverá. –Estás como Picardo. Cuando la zaparrastrosa de Mari lo dejó, se pasaba el día en La Curva y desde el fondo le gritaba al patrón: “Pepino, ¿vos creés que volverá?” (CASARES, 2005, p. 74).

O que Ceferina e Bordenave consideram um vexame pode receber outra leitura: Picardo não se incomoda em demonstrar suas fragilidades nos espaços públicos porque, na verdade, não se importa com o que os outros irão pensar dele. A prática de Picardo é, portanto, verdadeira e coerente com sua personalidade de clandestino que não se deixa dominar por leis questionáveis. Como será mostrado mais adiante, só depois de ser tremendamente injustiçado, Bordenave reconhecerá esse valor do vendedor de apostas.

Quanto ao nome escolhido para o vendedor de apostas, Bernardo Ruiz (1976) observa que Casares usa o recurso de nomear seus personagens com algo que os caracterize ou indique seu papel na trama:

El recurso es antiguo; en los diálogos platónicos ya encontramos referencias a esta relación entre el nombre y la cosa porque ambas mantienen la esencia de la cosa. De esta manera, desde su nombre, los personajes de Bioy se relacionan con un destino. Ligado a un proceso ineluctable, nadie escapa, al menos, de su contemplación; como nadie escapa del infortunio o la muerte.

De *Dormir al sol*, ele menciona os nomes de Lucio (luz do sol) e Diana (luz da lua). Acrescentamos o nome Picardo, que nos remete à figura clássica da literatura espanhola: o pícaro, marginalizado que para conseguir sobreviver e superar a miséria aplica pequenos golpes para satisfazer suas necessidades básicas. Esse personagem popular conquistou um espaço importante no imaginário social em uma época em que, como afirma Mario González (1988), admiravam-se narrativas de heróis, cavaleiros aguerridos ou pastores apaixonados e pacatos. Na América Hispânica, o pícaro influenciaria o imaginário popular, e a arte de ser pícaro por essas terras receberia a denominação de *viveza criolla*. A maneira como a *viveza criolla* vem sendo tratada nos tempos atuais, criticada por um discurso que nomeia algumas desobediências civis perturbadoras da convivência em comunidade, – algo que mais a aproxima do famoso *jeitinho brasileiro*, como o ato de furar filas, de subornar alguém para obter vantagens, de ultrapassar carros pela direita, entre outros, – demonstra como a figura inicial, que inspirou a picardia e ganhou o imaginário popular por sugerir que há vida fora dos limites excludentes da lei, sofreu uma normalização de conduta que acabou por desvirtuar seu sentido libertário. Tendo observado essa normalização do imaginário que procede a controlar a conduta dos cidadãos, o psicólogo venezuelano Axel Capriles dedicou-se a pesquisar as origens da *viveza criolla* e as transformações por que passou na Venezuela e no México. Em seu livro *La picardia del venezolano o el triunfo de Tío Conejo*, Capriles (2000) defende essa picardia – a, digamos, original – como uma forma de sobrevivência que pode e deve ser admirada, já que quem vive na miséria e se recusa a ter algo de pícaro está condenado a ser um pária social. Para ele, a picardia é um produto histórico e uma figura obstinada que tem uma maneira particular de viver os limites

da transgressão com uma rude rejeição às normas e leis abstratas. Ademais, expressa certa informalidade e flexibilidade dos latino-americanos (CAPRILES, 2000).

Os estudos de Capriles, o nome escolhido por Casares para o vendedor de jogos de azar e o papel desenvolvido por ele na trama nos levam a considerar o Gordo Picardo como um personagem por meio do qual Casares expressa sua admiração pelo pícaro e pela *viveza criolla*. Muitos críticos o acusam de ter sido um escritor elitista e indiferente aos problemas sociais da América Latina. Porém, apesar de não apresentar temas bastante comuns ao Realismo Mágico como a exploração do trabalho do homem simples, os efeitos funestos da colonização ou os vários conflitos sociológicos do continente, a acusação, principalmente de elitista, é bastante injusta, pois o escritor sempre prestigia o universo do homem comum. Nas obras de Casares, qualquer tipo de indivíduo pode ser vítima de injustiça, sanção ou imunização. Dessa maneira, realmente não há um discurso que denuncie e problematize questões de minorias, pois, em seu universo, a vida é o paraíso, mas também o inferno para todo e qualquer cidadão comum. Em entrevista ao programa Bazartv (2007a), Casares diz que “*todos somos héroes porque luchamos contra la muerte*”³. Essa afirmação demonstra que suas questões são bem mais de cunho filosófico do que sociológico. Bernardo Ruiz (1976) observa essa característica nas obras do escritor argentino:

No es que el hombre haya perdido la razón, sino que ésta, adorando sus propias fuerzas, busca deshacerse del otro pensamiento: el mágico, el salvaje, el que nos hunde en las pesadillas para otorgarnos la contemplación de un mundo en el que nuestras capacidades son inútiles, donde oscuros designios se manifiestan como una entidad superior que la de la vigilia.

Ernesto Sábato, escritor argentino, concorda com essa proposição. Em sua resenha na revista *Sur* sobre *Plan de evasión*, obra de Casares, escreve:

Pretendo hacer un vaticinio: Bioy Casares es sentimental y romántico aunque lucha por ocultarlo (y está muy bien que luche por ocultarlo); sus novelas se acercarán cada vez más a la condición humana, sus invenciones se mezclarán cada vez más con las miserias y las esperanzas de estos pobres seres que viven y sufren en un mundo terrible. (SÁBATO, 1945, p. 67).

Quanto à admiração pelo homem comum, pela sabedoria popular e por comunidades mais simples, Casares contou na segunda parte da entrevista ao programa Bazartv (2007b) que, ao contrário de Borges – que tinha como favoritos bairros portenhos mais nobres, como a Recoleta – ele preferia os bairros mais

³ Informação obtida na primeira parte da entrevista do autor ao programa Bazartv (2007a).

simples como Saavedra e Mataderos, sendo este um bairro muito significativo, já que abriga comunidades *gauchas* e, inclusive, tem uma feira tradicional dedicada ao folclore gauchesco. A afirmação de Ruiz sobre como Casares questiona a rejeição do pensamento mágico para a imposição da razão, bem como as próprias declarações do escritor argentino sobre suas preferências em relação aos cidadãos argentinos e sua cultura popular podem, a nosso entender, explicar por que Gordo Picardo tem tanto destaque na trama. O vendedor de jogos de azar, como discutido antes, não se importa com a ordem e com os papéis impostos aos cidadãos e, portanto, prestigia a figura pícara do imaginário popular, cuja simbologia estimula uma catarse, principalmente por seu caráter libertário.

Se se consideram as declarações de Casares sobre seus tangos favoritos, pode-se arriscar a afirmar que o estilo de vida fora da lei do Gordo Picardo é bastante admirado por seu criador. Aliás, dois de seus tangos preferidos apresentam temas tratados neste artigo: a normalização de condutas e a admiração por personalidades que desafiam a ordem e as leis. O tango *Entrada Prohibida* conta a história de uma prostituta, a preferida do cabaré, que um dia tem sua entrada à casa proibida sob a acusação de falta de higiene: “*Del cabaret te piantaron, / y la razón no te dieron; / pero después te dijeron: / que fue por falta de higiene... / ‘Rajá de acá, andáte a pastorear, / piantá de aquí, que no te doy tecor. / Y si querés volver a figurar / laváte bien pa’no pasar calor*”⁴.

Já o tango *El Apache Argentino* narra as peripécias de um malandro valente e impetuoso: “*Astuto, altivo y muy valiente / siempre ha sido / si es que le sale algún rival / y sabe jugar la vida / por medio de su puñal / Es blanco de la tortura / de la mano justiciera / y tiene su alma altanera*”⁵.

Na entrevista em que declara essas preferências, o escritor argentino enfatiza o fato de preferir os tangos mais antigos. Os temas desses tangos, anteriores ao processo de “modernização” (higienização, limpeza étnica, imunização) por qual passou a Argentina, tinham liberdade para exaltar a vida boêmia, as prostitutas e os malandros que bebiam e brigavam para disputar uma mulher. Sendo assim, o ambiente era propício para a manifestação de todo tipo de paixão acalorada e as letras das canções estimulavam um imaginário que flertava com transgressões sociais. Como Casares chama atenção para o fato de preferir os tangos antigos, e, ainda, cita um tango cuja letra trata da expulsão da mais bela prostituta sob alegação de falta de higiene, acreditamos que há, por parte do escritor, um lamento

⁴ Tango de “El negro Casimiro” composto em 1880. Por se tratar de um tango, a letra possui muitos termos do Lunfardo e, por isso, a tradução (nossa): “Do cabaré te expulsaram, e a razão não te deram; mas depois te disseram: que foi por falta de higiene... ‘Desapareça daqui, vá vagabundar fora daqui, que não te faça a corte. E se quiser voltar a se destacar, lave-se bem para não passar vergonha”.

⁵ Música de Manuel Aróztegui e letra de Arturo Mathón. “Astuto, altivo e muito valente, sempre foi quando aparecia algum rival e sabe jogar com a vida por meio de seu punhal. É alvo da tortura da mão justiceira e tem sua alma altaneira”.

pela normalização pelo qual passou o Tango. A letra de *Entrada Prohibida* já parece se queixar do controle exercido sobre o universo transgressor do ritmo argentino.

Quanto à outra música citada como uma das preferidas por Casares, *El Apache Argentino*, esclarece-se que *apache* foi um termo muito usado no lunfardo para denominar os malandros que frequentavam os baixios de onde surgiu o Tango. O filósofo argentino Gustavo Varela comenta a higienização em aula citada pela acadêmica argentina Irene López (2010)⁶:

La higienización está en marcha: a partir de 1917 el tango canción manifiesta en sus letras una moral social positivista y a la vez de un fuerte sentido católico, predominante en la Argentina del poscentenario. De esta manera el género adquiere aquellos principios que antes constituían su antítesis.

Sobre a normalização, Varela (apud LÓPEZ, 2010) explica que a chegada dos imigrantes europeus à Argentina provocou um sentimento de urgência na construção de uma identidade nacional no país, que para funcionar e ordenar o convívio social, contou com um forte apelo moralista:

[...] el tango debe decir lo que es, brindar un orden, edificar valores que definan el carácter de las prácticas, escribir qué sí y qué no, lo que es correcto y lo que es pernicioso. Entonces se convierte en discurso, en representación y enuncia una forma de percibir y de actuar.

Chamam-nos a atenção na letra de *El Apache Argentino* dois trechos: o que diz que o malandro sabe jogar com a vida por meio de seu punhal e o que afirma ser ele o alvo da tortura da mão justiceira. Por apreciar esse tango, pode-se inferir, mais uma vez, que Casares admira esse imaginário transgressor prestigiado pelos tangos anteriores às estratégias de controle. O malandro coloca a vida em jogo com coragem, desafia a morte, e, por isso, é perseguido pela tortura da normalização de condutas. Sua vida contraventora irreverencia a ordem de forma debochada. Nesse sentido, compreendemos a importância do Gordo Picardo na trama de Casares, pois esse personagem também desafia, sempre com uma postura de deboche e com um riso irônico, normas e leis às quais é totalmente indiferente, porque sabe do jogo da vida.

Muito da obra de Casares revela a rejeição do escritor ao processo modernizador empreendido na América Latina com intenções de higienizar as manifestações populares e normalizar condutas mais inflamadas. Em seu diário sobre uma viagem ao Brasil, feita na década de sessenta por ocasião de um congresso do PEN Club –

⁶ A autora cita trechos das aulas do filósofo Gustavo Varela proferidas em seu curso *Tango, genealogía política e historia*, ministrado em 2008 na Pós-graduação da Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais, FLACSO.

publicado com o título *Unos días en el Brasil* – o escritor argentino faz muitas críticas à modernidade, principalmente na sua passagem por Brasília, ainda em construção. Sobre a capital construída, graças ao entusiasmo de JK pelo discurso da modernização, Casares (2010, p. 40) comenta: “*Aquello tiene algo del sueño de arte moderno de un funcionario imaginativo; tal vez, de un demagogo imaginativo.*” A contestação à imposição do processo modernizante segue, agora, revelando a crítica do escritor à intromissão do Estado na vida dos cidadãos forçados a se mudarem para Brasília:

[...] he podido corroborar que la gente obligada a mudarse de Río a Brasilia está resentida y triste. Dicen que destruir las costumbres, alterar la vida cotidiana de tanta gente, es criminal. Brasilia es una operación de sátrapa indiferente a los sentimientos de miles y miles de personas que formaron su vida en Río y deberán truncarla, para empezar de nuevo en otra parte; pero también es una operación demagógica, porque las multitudes, por ahora no afectadas directamente, están orgullosas, exaltadas de patriotismo. (CASARES, 2010, p. 40-41).

Casares critica com mais veemência as ações de higienização e imunização contra pessoas marginalizadas. Ainda em Brasília, ele comenta a invasão de terras indígenas e destaca as incongruências de uma modernização asséptica que se ocupa apenas da fachada e se abstém de resolver suas contradições, principalmente as sociais: “*Fotografié, no sé con qué resultado, casas dignas del peor (o del mejor, tanto da) Le Corbusier y a indios, con orejas de un palmo y perforadas, que hace tres años vivían como únicos pobladores en la zona.*” (CASARES, 2010, p. 41).

Em São Paulo, o escritor argentino reproduz uma crítica de Mateo Ballester, catalão que também participava do congresso, sobre a higienização das zonas de prostituição:

Acá no puedes llevar una puta al hotel. Entonces entre tres o cuatro putas tienen un departamentito. Mientras una está adentro, otras esperan con el cliente afuera. Antes había zonas; ahora, para acabar con la prostitución, las abolieron y la zona es toda la ciudad. (CASARES, 2010, p. 47-48).

Os estudos biopolíticos da filósofa espanhola Beatriz Preciado discutem a invenção dos bordéis como “prisões do prazer” com as quais as prostitutas foram retiradas do espaço público, e, conseqüentemente, do convívio com a sociedade. Segundo a filósofa, essa imunização foi uma maneira de culpar as prostitutas pelo alastramento da sífilis na França pré-revolucionária. O mentor do confinamento das profissionais do sexo, o francês Nicolás Edme Restif de la Bretonne, defendeu, em seu livro *Le pornographe*, de 1769, que, para controlar a expansão dessa

doença, suas principais propagadoras, as prostitutas, deviam ser enclausuradas. Com essa pesquisa, Preciado defende que os bordéis estavam mais para hospício e prisão do que para casas de acolhimento como o discurso legitimado do Estado fez crer. Outra observação importante feita por Preciado é que os bordéis eram geridos pelo Estado, que, inclusive, arrecadava fundos com o negócio por meio dos encargos tributários. Assim, afirma que o Estado é “el mayor proxeneta que existe”. Como Casares critica o fato de não poder levar prostitutas para o hotel e ainda descreve suas péssimas condições de trabalho, pode-se notar que, na verdade, ele faz uma espécie de denúncia e de queixa com as quais se solidariza com essas profissionais⁷.

Sobre os jogos de azar vendidos clandestinamente por Picardo, outro sinal de sua irreverência, cabe uma reflexão sobre a legalidade que é tão respeitada pelo relojoeiro que faz com que ele julgue mal seu vizinho. De acordo com o historiador argentino Mario Tesler, esses jogos, que hoje já estão oficializados pelo governo, que inclusive é quem os administra, estavam proibidos até o ano de 1974:

Los doctos en el manejo de las tablas de los sueños y los números, con grado de doctores obtenido en la escuela de la fija y de la timba⁸ por su maestría en toma y pase de apuestas, también tienen su historia. Esa historia está vinculada a nuestro quehacer marginal de otras épocas. Sí, en otras épocas. Ser levantador y pasador de juego clandestino fue una actividad marginal en la Argentina, aunque nunca llegó a incorporarse al índice de las consideradas de extramuros. (TESLER, 2010).

Tesler (2010) insinua que por ter se revelado uma atividade rentável, houve a legalização desses jogos e sua consequente apropriação pelo governo, que organizou a atividade e se encarregou de criar todo um aparato com o pessoal oficializado para cercar o negócio e evitar que outros lucrassem com ele, ou seja, muitas vezes o poder legaliza uma atividade por questão de conveniência, principalmente financeira, e não com a intenção de garantir algum tipo de ordem que proteja o cidadão:

[...] el tiempo y las comisiones puntualmente abonadas a algunos custodios corruptos de la ley le dieron una pátina atemperadora. En adelante y hasta nuestros días la historia de la quiniela tiene dos etapas: la de juego de azar

⁷ Reflexões apresentadas no Seminário *Cuerpo impropio: guía de modelos somatopolíticos y de sus posibles usos desviados*, apresentado na Universidad Internacional de Andalucía no período de 2 a 4 de novembro de 2011. Texto retirado do site oficial da universidade (PRECIADO, 2011).

⁸ *Fija* e *timba* são gírias que compõem o lunfardo (vocabulário proveniente dos baixios onde se dançava o tango e que com o tempo foi legitimado pelos argentinos). *Fija* é uma aposta considerada como certa. *Timba* é o nome generalizado para jogos de azar e também o nome que se dá às casas que fazem apostas.

prohibido hasta 1974, cuando las autoridades decidieron tomar la delantera y por iniciativa de Francisco Manrique, implementaron una oficial con su red de agencias, tomadores y pasadores autorizados a partir de lo cual se inicia la segunda etapa, en la que conviven la oficial y la clandestina, esta última con sus características de siempre, pero ofreciendo alguna ventaja para rivalizar con la oficial. (TESLER, 2010).

Gordo Picardo, um homem que passa seus dias vagando pelas ruas do bairro para vender apostas, incomoda extremamente o relojoeiro demasiadamente correto. Bordenave evita encontrar com o vizinho, a quem chama de vagabundo, quando tem que sair de casa, mas o vendedor de apostas sempre atravessa seu caminho. Durante toda a história, Bordenave se encontra por acaso com o Gordo Picardo pelo menos umas quatro vezes e todas elas em momentos conflitantes ou decisivos. Esses encontros repetitivos proporcionam humor às cenas. O empregado do doutor Rivaroli sempre tenta vender apostas para o relojoeiro que, logicamente, nega-se terminantemente a se envolver em jogos de azar. A conversa mais significativa que Bordenave tem com Picardo acontece logo depois que o relojoeiro interna sua esposa no manicômio.

Arrependido, Bordenave sai de casa para evitar uma briga com Ceferina, que havia feito provocações por causa de seu caráter frouxo. Mal sai de casa, e o relojoeiro encontra com o vendedor de apostas: *“No había llegado a la esquina cuando me cruzó el Gordo Picardo. Lo comprobé: cuando uno está más afligido, se toca con un fanteche como Picardo y lo que a uno le sucede ya no parece real, sino un sueño.”* (CASARES, 2005, p. 38). Picardo, que havia assistido à cena da despedida de Diana, quer saber os detalhes do caso e, por isso, faz perguntas que o sistemático relojoeiro considera invasivas. O vendedor de apostas pergunta ao relojoeiro se ele está indo ao manicômio para retirar sua esposa de lá: *“-¿Vas a buscarla? -¿Cómo se te ocurre? – contesté sin pensar”* (CASARES, 2005, p. 38). A resposta de Picardo é muito importante para a definição de seu papel na trama: *“Me dijo: -Tenés que probar la suerte en el juego”* (CASARES, 2005, p. 38). A resposta que poderia ter o sentido mais imediato, já que foi dita por um vendedor de apostas, significa muito mais que isso, pois é à luta inadiável e inalienável de Bordenave por seu amor e por sua vida, da qual ele precisa aprender a ser o próprio dono, que a frase de Picardo se aplica. A cena é um chamado feito ao relojoeiro para que entre no jogo totalmente sem regras e garantias, como é a vida, a fim de se tornar seu próprio criador e, assim, poder, ele mesmo e apenas ele, determinar seu destino. Mas Bordenave se recusa a entender o significado da conversa e, para piorar, continua preferindo entregar sua autonomia aos outros. O relojoeiro, a fim de se livrar do Gordo Picardo, responde que fará quantas apostas este quiser desde que ele o deixe livre naquele instante: *“-Voy a ser tu cliente si ahora te quedas acá.”* (CASARES, 2005, p. 39). Porém, o relojoeiro não conseguirá escapar desse

chamado para o jogo da vida e é por isso que sempre tem encontros inesperados com o vendedor de apostas.

Em cada encontro, Bordenave e Picardo continuam irredutíveis em relação a seus papéis, o da ilusória retidão e o de fora-da-lei, respectivamente. Em outra ocasião, o relojoeiro está chateado com os desmandos de Ceferina e, como sempre, prefere evitar problemas saindo de casa. Novamente, ele se encontra com o Picardo: *“En cuanto asomé al pasaje, me abordó Picardo. Hasta lo de Aldini habló sin parar, para convencerme de que su mayor anhelo era que yo jugara una boleteada franca, de corazón, a una yegua que el sábado iba a dar el batacazo del siglo en Palermo.”* (CASARES, 2005, p. 77). A resposta de Bordenave continua sendo a mesma: *“No juego, no traje plata.”* (CASARES, 2005, p. 77). Três vezes Picardo insiste e três vezes Bordenave repete a mesma resposta. Mais uma vez, o relojoeiro dá uma resposta frouxa, na qual parece ceder à insistência do vendedor, que, ao propor que fizesse as apostas e recebesse o pagamento de Bordenave posteriormente, ouve a seguinte resposta: *“No te voy a pagar nada.”* (CASARES, 2005, p. 78). A resposta pouco convincente dá margem para que Picardo pense estar autorizado a fazer as apostas e desautorizado apenas a cobrá-las caso ganhe a sorte, e, assim, o pícaro coloca o relojoeiro no jogo, mesmo diante de sua recusa, e sem que ele o saiba. Trata-se da entrada, ainda que forçada, de Bordenave no jogo da vida.

A constante presença indesejada e a exaustiva insistência de Picardo para que Bordenave arriscasse a sorte no jogo são tão determinantes na mudança que o relojoeiro fará em sua vida que, no final da jornada, após ser internado e passar por momentos terríveis, ele, no momento imediatamente posterior à fuga, encontra-se com o vendedor de apostas na rua e é tomado pelo ímpeto de abraçar o vizinho que em outras épocas era tão menosprezado por ele. Essa transformação de um homem extremamente discreto para o que abraça o vizinho no meio da rua pode ser comprovada na recordação de uma cena na qual o relojoeiro se repreende por querer abraçar a esposa em público. Trata-se de quando ele a busca no manicômio: *“Mientras caminaba llevándola del brazo, le aseguro que tuve un fuerte impulso de abrazarla. Usted se preguntará si perdí el sentido de la decencia.”* (CASARES, 2005, p. 107). Bordenave reconhece que sua decisão de entrar no jogo da vida e apostar a sorte, arriscando-se em sua fuga e pela recuperação de Diana, foi influenciada, também, por algo que aprendeu com Picardo: que muitas regras e leis têm, de acordo com a conveniência da instância de poder que as regula e impõe, limites frouxos e que seguiu-las numa obediência radical, pelo orgulho equivocado de se ter retidão de caráter, pode resultar na perda total da liberdade de se governar a própria vida, a qual, conseqüentemente, acaba por escapar dos domínios do indivíduo. Com essa descoberta, Bordenave, em fuga e já livre dos muros do manicômio, relata sua experiência sublime com a liberdade:

Después del cautiverio como el que pasé, usted no sabe lo que es andar suelto, de noche, por las calles del barrio. Me paré a mirar el cielo, busqué las estrellas que mi madre y Ceferina me mostraban cuando era chico, las Siete Cabritas, las Tres Marías, la Cruz del Sur [...] Me volví para mirar hacia atrás. No me seguían. En la esquina de Lugones y el pasaje, me volví por última vez y alguien me sujetó. Cuando vi que era Picardo, quise abrazarlo y por poco lo derribo. (CASARES, 2005, p. 171).

O relojoeiro, que agora sente necessidade de se irmanar com o vizinho que tanto desprezava, reconhece que o vendedor de apostas tinha razão quando o incitava a apostar a sorte na vida. Ademais, Bordenave começa a perceber a importância da rua como espaço comunitário, no qual as pessoas se expõem e se abrem para o outro, o que faz com que o relojoeiro comece a ver o colega de infância com outros olhos.

Sobre o valor da convivência dos indivíduos no espaço público, Roberto Arlt (2005) oferece uma reflexão muito interessante. Em sua encantadora crônica de título sugestivo – “*El placer de vagabundear*” – que integra *Aguafuertes porteñas*, o escritor argentino presta uma homenagem à arte de vagar pelas ruas e, principalmente, a seus dedicados praticantes: “*Comienzo por declarar que creo que para vagabundear se necesitan excepcionales condiciones de soñador. Ya lo dijo el ilustre Macedonio Fernández: ‘no toda es vigilia la de los ojos abiertos’*” (ARLT, 2005, p. 50).

Para Arlt (2005, p. 51), o vagabundo gosta de observar os tipos humanos e admira a diversidade: “*Entendámonos. Se regocija [o vagabundo] ante la diversidad de tipos humanos.*” Portanto, um dos motivos pelos quais o vagabundo tem gosto pela vida nas ruas é o fato de apreciar e acolher os mais distintos tipos humanos, o que promove o encontro e o compartilhamento com o outro. A rua, portanto, não é apenas o lugar do trânsito de pedestres e veículos, mas, principalmente, o espaço público no qual o indivíduo se expõe e onde há estímulo para a convivência com todo tipo de pessoa, pois a maior vantagem que a rua oferece é o convívio inevitável entre as pessoas consideradas normais e todo tipo de marginalizado:

Los extraordinarios encuentros de la calle. Las cosas que se ven. Las palabras que se escuchan. Las tragedias que se llegan a conocer. Y de pronto, la calle, la calle lisa y que parecía destinada a ser una arteria de tráfico con veredas para los hombres y calzada para las bestias y los carros, se convierte en un escaparate, mejor dicho, un escenario grotesco y espantoso donde, como en los cartones de Goya, los endemoniados, los ahorcados, los embrujados, los enloquecidos, danzan su zarabanda infernal. (ARLT, 2005, p. 51).

Sobre o talento do Goya pintor de cenas prosaicas, Roberto Arlt (2005, p. 51) atribui sua genialidade ao gosto do pintor por vagar pelas ruas: “*Y todo eso lo vio vagabundeando por las calles.*” O desfecho desse elogio à vida nas ruas e aos vagabundos, que sabem da importância desse espaço público na construção de uma vida comunitária, recorda Jesus, cuja prática de pregar a solidariedade e o amor ao próximo foi feita na rua, em contato direto com todos os tipos de pessoas, sem fazer qualquer tipo de discriminação:

Sin embargo, aún pasará mucho tiempo antes de que la gente se dé cuenta de la utilidad de darse unos baños de multitud y de callejeo. Pero el día que lo aprendan serán más sabios, y más perfectos y más indulgentes, sobre todo. Sí, indulgentes. Porque más de una vez he pensado que la magnífica indulgencia que ha hecho eterno a Jesús, derivaba de su continua vida en la calle. Y de su comunión con los hombres buenos y malos, y con las mujeres honestas y también con las que no lo eran. (ARLT, 2005, p. 52).

Dessa maneira, Casares (2005, p. 171) faz com que aquele a quem Bordenave, com muito desprezo, chamava de vagabundo, passe a ser reconhecido como um amigo, o que se pode notar na resposta irônica e ressentida que Bordenave dá a Picardo quando este se esquivava do abraço: “*–Lindo saludo de Año Nuevo*”. Para quem vivia evitando o convívio com Picardo, Bordenave se mostra transformado, pois até um ato tão íntimo e próprio de amigos e familiares, como são os cumprimentos e gestos afetuosos na celebração do ano novo, o relojoeiro, que sempre se orgulhava em dizer que era discreto, queria compartilhar com o vendedor de apostas em plena rua.

Essa bela história sobre a construção de uma amizade sólida entre dois vizinhos tão diferentes é apenas uma de muitas outras também presentes em *Dormir al sol*. Bioy Casares declarou em várias entrevistas que essa novela era a sua preferida justamente por ser uma homenagem ao amor e à amizade. Ao desfecho obscuro, o autor sugere várias pistas de que todos os amigos moradores daquela pequena comunidade reagirão à normalização imunizante que vitima o relojoeiro e sua esposa. Em nosso entendimento, a construção desse vínculo comunitário no qual há a aprendizagem de que as diferenças entre os amigos devem ser aceitas, respeitadas e somadas para fortalecimento do grupo, é um exemplo magnífico de como uma comunidade aberta às diferenças tem mais chances de enfrentar as contingências da vida. Ademais, defendemos essa jornada pela amizade como um traço forte da vida do escritor Adolfo Bioy Casares, quem nunca se indignou por muitas vezes ter sido reconhecido mais como o amigo do Borges do que como o grande escritor que foi. É bastante comum encontrar textos dedicados à obra de Casares que apresentam um tom de lamento por sua ficção ser menos conhecida do que sua estreita convivência com Borges. Porém, esse grande escritor sempre demonstrou muito orgulho dessa

famosa amizade e, inclusive, organizou um belo livro – *Borges* –, baseado em seus diários pessoais, no qual homenageia o amigo. No centenário de seu nascimento, parece-nos pertinente celebrar sua existência por meio de sua nobreza, fácil de se constatar por sua imensa consideração pelo sentimento que desconhece diferenças e hierarquizações: a amizade.

CIPRESTE, K. F. Adolfo Bioy Casares and friendship. **Itinerários**, Araraquara, n. 41, p. 103-121, jul./dez. 2015.

■ **ABSTRACT:** *This paper analyzes the friendship between two characters from *Dormir al sol*, a literary work by the Argentinian writer Adolfo Bioy Casares, as an ethical and aesthetic proposal of resistance against strategies normalization of conducts calculated to prevent communitarian bonds. The relationship between a disciplined clockmaker and a clandestine gambling seller picaro is proposed as an apprenticeship journey by which one achieves the capacity of self-determination and the right to a communitarian life where differences and conflicts are considered as indispensable in the construction of mutual respect. We intend to analyze the presence of the picaro character as an aesthetic device of laughing and irreverence that resists instruments controlling the popular imaginary and the act of living together in micro-spheres through conducts normalization and communitarian relationships immunization. In the centenary year of Casares's birth, we are interested in featuring the importance this great writer recognized in friendship, what leads us to consider his epithet of "Borges's best friend" not as a shade, but as a deserved homage.*

■ **KEYWORDS:** *Immunization. Friendship. Laughing. Self-determination.*

REFERÊNCIAS

ARLT, R. **Aguafuertes porteñas**. Buenos Aires: GZ Editores, 2005.

BATAILLE, G. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAZARTV. **Entrevista a Adolfo Bioy Casares**: Parte 1. 15 ago. 2007a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QmylvasfPXk>>. Acesso em: 26 jul. 2012.

_____. **Entrevista a Adolfo Bioy Casares**: Parte 2. 16 ago. 2007b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OnWB__n-SwM>. Acesso em: 26 jul. 2012.

CAPRILES, A. **La picardía del venezolano o el triunfo de Tío Conejo**. Caracas: Taurus, 2000.

CASARES, A. B. **Diario de la guerra del cerdo**. Barcelona: Altaya, 1999.

_____. **Dormir al sol**. Buenos Aires: Emecé, 2005.

_____. **Unos días en el Brasil (Diario de viaje)**. Buenos Aires: La Compañía de los Libros, 2010.

ESPOSITO, R. **Comunidad, inmunidad y biopolítica**. Barcelona: Herder, 2009.

GONZÁLEZ, M. **O romance picaresco**. São Paulo: Ática, 1988.

LÓPEZ, I. Morochas, milongueras y percantas: representaciones de la mujer en las letras de tango. **Espéculo: Revista de Estudios Literarios**, Madrid, n. 45, jul./out. 2010. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/mutango.html>>. Acesso em: 20 mar. 2012.

PRECIADO, B. Resumen del seminario impartido por Beatriz Preciado. **Universidad Internacional de Andalucía**, Sevilla, 2011. Disponível em: <http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=703>. Acesso em: 03 mar. 2012.

RUIZ, B. **Los mitos y los dioses: Adolfo Bioy Casares y sus temas fundamentales**. México, 1976. Disponível em: <<http://ruix.biz/biog/bioy.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2012.

SÁBATO, E. Reseña a Plan de evasión. **Sur**, Buenos Aires, n. 133, p. 67-69, 1945.

TESLER, M. **La quiniela y sus profesionales**. 23 dez. 2010. Disponível em: <<http://serdebuenosayres.blogspot.com.br/2010/12/la-quiniela-y-sus-profesionales.html>>. Acesso em: 20 mar. 2012.

Recebido em 31/10/2015

Aceito para publicação em 14/04/2014



DESTERRAR O DESERTO: MIRAGENS EM MEIO À TERRA ARRASADA

Mariana RUGGIERI*

- **RESUMO:** Este ensaio busca compreender a imagem do deserto na obra de Roberto Bolaño, tendo como foco principal os dois romances *Los detectives salvajes* e *2666*. Parte-se do pressuposto de que a sua escrita força a convivência de duas leituras distintas do deserto, que têm como origem genealogias diferentes. Por um lado, há o deserto que retoma a imagem da *terre gaste*, de Chrétien de Troyes e da *waste land* de T.S Eliot; por outro lado há o deserto que se inscreve nos motivos do exílio e da errância, associado ao nomadismo da busca pelo outro, em que o deserto cumpre função de promessa. Esse segundo deserto é o espaço que permite a fuga aos desertos contemporâneos da ficção, em que a literatura semeia (de modo ambivalente) a terra arrasada.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Roberto Bolaño. Deserto. Terra arrasada. Profecia.

*Mirrored by the tent speech
of our forty-dark, alodial-hued
next year -
the images,
ground in the afterlight
of eyes, the wandered
images absolve you: (dunes
that whirled free, - scree-words
shuttled
by the grate of sand, - the other
glass-round hours, redoubling
in remembrance). And in
my hand - (as, after the night, - the night)-
I hold what you have taken
to give: this path
of tallied cries, and grain
after grain, the never-done-with
desert, burning on your lips
that jell in violence
(AUSTER, 2013, p. 17).*

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo – SP – Brasil. 05508-010 – ruggieri.mari@gmail.com

Na obra de Roberto Bolaño, há, principalmente, dois tipos de deserto: o deserto que se faz deserto e o deserto que é feito deserto. Certamente existem outros tipos de deserto. O primeiro tem origem própria e nos lembra de que a ausência é também forma constituidora da geografia; que as intempéries – o vento, o calor e o frio – fazem das rochas, e dos livros, ruínas. Lá, porém, onde tudo parece ausência e repetição – não nos esqueçamos de que Euclides da Cunha, após dias rio acima no Amazonas, também viu no inferno verde, no tédio do adensamento arbóreo, surgir um deserto –, há também os excessos das rochas esculpidas e da areia colorida, esse indivisível do delírio geológico. É na busca desse delírio que Arturo Belano e Ulises Lima partem ao encontro de Cesárea Tinajero, mãe do infrarrealismo, em *Los detectives salvajes*.

Mas se é possível arrasar esse deserto-potência, fazer dele os lixões de Santa Teresa, que é vórtice e voragem em 2666, é porque é possível reencená-lo em um outro deserto, cuja a matéria constitutiva é distinta. As ruínas e os delírios em questão são outros; é nesse segundo deserto, naquilo que sobrevive na literatura como a imagem da terra devastada, da *waste land* de T.S Eliot e da *terre gaste* de Chrétien de Troyes, que se veem os destroços dos monumentos do projeto moderno. Em ambos os casos, não é o deserto natural que está em jogo, mas imagens distintas do deserto, que chegam até nós e se confundem em um mesmo espaço, ainda que heterotopicamente: cabem muitos desertos em um deserto. O deserto de Sonora ganha vida (embora o que chamo de vida aqui pode muitas vezes se oferecer como um corpo morto e teso) em Bolaño, não por um estudo topológico ou topográfico, mas pela criação de um deserto ficcional – que evade obsessivamente os desertos contemporâneos da ficção – em que convivem paisagens-potências e paisagens-ausências, ambas derivadas de genealogias intermitentes e assinaladas por especificidades próprias.

Por um lado pode-se povoar o deserto – não muito, para que ele não pare de devir deserto –; em um ato de hospitalidade pode-se querer perceber o solo rachado, esturricado em desenhos geométricos, como a transfiguração da disposição espacial dos átomos, em escala aumentada, que constituem a geometria molecular dos componentes do solo. Povoar o deserto, reconhecê-lo para além de sua aparência inóspita, é um ato de generosidade e retoma o motivo do exílio e do êxodo da tradição judaico-cristã e também o nomadismo dos seus povos endêmicos, que encontram no trânsito a possibilidade de asilo, fugindo à captura e perseguindo rastros outros. A condição da escrita como exílio, a condição de ser condenado à *tierra de nadie*, ou terra de ninguém em português, ganha novo sentido se explorada desde a expressão em inglês *no man's land*,

[...] *que francamente queda mejor que en español, pues en español tierra de nadie significa exactamente eso, tierra yerma, tierra muerta, tierra en donde no hay nada, mientras que en inglés se sobreentiende que sólo no hay hombres,*

pero animales o bichos o insectos sí hay, lo que la hace más agradable, no quiero decir muy agradable, pero infinitamente más agradable que en la acepción española. (BOLAÑO, 2004b, p. 41).

Mesmo diante do esfacelamento do humano, que exista a alteridade – de alguma forma parte também da alteridade (com A maiúsculo?) que os hebreus buscam – já faz afastar esse deserto do deserto-ausência da terra arrasada. O homem existe como lacuna nessa paisagem ou o homem pode existir apenas no confronto dessa paisagem, entranhando-se com aquilo que lhe é estranho, sem dominá-lo, mas resistindo também a dominação, pois deixar-se dominar seria optar pela morte e confiar na plenitude da transcendência. Vagar é, antes de tudo, querer *ver* ao mesmo tempo em que se quer salvar-se. É ao manter o circuito do deserto aberto, ao habitá-lo, esquecendo-se de que é um deserto (pois os desertos ou antecedem ou sucedem o homem), ainda que pesem os eventuais curtos, que talvez possa haver comunhão possível ou, eu preferiria dizer, comunidade possível.

Diferente é o deserto sem agência, o deserto que tem origem no humano e é também o seu próprio fim. Uma terra em que só existem o humano e as coisas, refletindo nas ruínas e nos destroços aquilo que sobrou de seu projeto de humanidade. Quando se julga completada a missão de dominação de toda a alteridade planetária, não há nada além de si para enxergar. Desde que aterradas as ruínas, como Narciso parte-se à morte, pois não há nada que possa ser visto que não ele mesmo. Criam-se desertos imagéticos que anunciam processos de desertificação reais¹. A Conquista do Deserto argentina é, nesse sentido, curioso, principalmente porque a terra sob disputa não se enquadra na categoria morfoclimática dos desertos; ao encampar a dominação da terra, porém, os operadores do progresso esvaziaram-na de símbolos e povoamentos, nomeando-a terra inculta e deserta e, ao fazê-lo, deram origem a um novo tipo de deserto – deserto-coisa; *redeserto* –, deixando em seus lugares bases de exploração de minério, cujo ruído silencioso perfura as noites e embala o pesadelo do mundo contemporâneo. Santa Teresa, a cidade-voragem de 2666 no deserto de Sonora, é inspirada em Ciudad Juárez, que, para Bolaño, era a materialização do inferno; “[...] *nuestra maldición y nuestro espejo, el espejo desasosegado de nuestras frustraciones y de nuestra infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos.*” (MARISTAIN, 2003). Os resíduos amontoados e os corpos de mulheres – também resíduos à sua maneira – espalhados em lixões que cercam a cidade anunciam os limites de uma cidade fronteira cujas divisas são permeáveis para o dinheiro e a mercadoria, mas não para os mexicanos que vivem e trabalham em um parque industrial americano no México. Lá o deserto, aliado às políticas federais anti-imigração estadunidenses e a um modelo econômico

¹ Toda a empreitada colonial baseia-se, de alguma forma, na criação de desertos. O espaço colonial é criado sobre o pressuposto de uma terra vazia, ausente de dinâmicas próprias, que permite ser preenchido, sem obstáculos, com o projeto moderno. Cf. Rodríguez (2010).

neoliberal – e só nesse sentido global –, se coloca como fronteira natural² e retroalimenta o deserto – descrito pelos críticos da primeira parte do livro como uma flor carnívora – de maneira a criar uma monstruosa terra arrasada. Santa Teresa poderia lembrar Comala, não fosse a insistência do romance em demandar o reconhecimento derradeiro dos assassinatos.

Quiere decir que cree que Kelly está muerta?, le grité. Más o menos, dijo sin perder un ápice de compostura. Cómo que más o menos?, grité. O se está muerto o no se está muerto, chingados! En México uno puede estar más o menos muerto, me contestó muy seriamente. Lo miré con ganas de abofetarlo. [...] Deje de hablar como si fuera un guía turístico. [...] Estoy harta de los mexicanos que hablan y se comportan como si todo esto fuera Pedro Páramo, dije. (BOLAÑO, 2004a, p. 779-780).

O relato forênsico, portanto, dos 109 corpos de mulheres encontradas nos arredores da cidade, algumas no deserto, algumas em terrenos baldios (frisando a importância de distinguir vazio de baldio), a maioria nos lixões, constrói a paisagem de uma terra desertada de si mesma, irrigada por chorume e sangue. O *waste land* que se compõe diante dos olhos do leitor não é o mesmo de Eliot, deflagrado pela guerra, pois em 2666 é o cotidiano e a repetição de seu horror que tornam a terra estéril. A cada novo cadáver que surge, a polícia percorre o mesmo movimento: análise forênsica, investigação, arquivamento do caso. A inoperância da polícia diante de crimes que aparentam ser em série, mas sem, ao mesmo tempo, deter nenhuma prova de que ele é em série, incorre em um arquivo de vestígios impossíveis de serem articulados em uma linearidade lógica, semelhantes, portanto, apenas pela sua diferença. Se a narrativa não propõe soluções ou punições possíveis, isto é, se a impossibilidade de encerrar o caso impede que as mortas realmente permaneçam mortas, na Ciudad Juárez real surge, em 2013, a figura de “*Diana, la cazadora de choferes*”, uma vingadora anônima que mata os condutores de ônibus em represália aos estupros e assassinatos cometidos contra funcionárias das maquiladoras.

...)(...)(...

² O antropólogo e arqueólogo Jason DeLeón (University of Michigan) estuda a imigração na fronteira México-Estados Unidos na altura de Tucson – a mesma fronteira de 2666 – no deserto de Sonora e interessa-se, principalmente, pelo que é deixado para trás, como roupas, mochilas e corpos. Em pesquisa recente, decidiu focar nos corpos, pois as intempéries do deserto os consomem rapidamente, distorcendo radicalmente as estatísticas sobre os mortos no processo de imigração. Utilizando porcos, animais cujo processo de decomposição corpórea se assemelham ao dos humanos, descobriu que, em menos de uma semana, um corpo pode desaparecer sem deixar rastros.

Santa Teresa aparece pela primeira vez em *Llamadas telefónicas*; no conto “*El gusano*”, diz-se de Villaviciosa, um vilarejo próximo, que “[...] *cerca del pueblo pasaba un río llamado Río Negro por el color de sus aguas y que éstas al bordear el cementerio formaban un delta que la tierra seca acababa por chuparse.*” (BOLAÑO, 2002, p. 81). Como a terra inculca do Rei Pescador de *Perceval: le conte du graal*, cortada por um rio, a cidade no México gesta em sua terra apenas ossos, sendo frequentemente comparada a um cemitério. O título do livro, essa data futura sem referente ou referência nas mais de mil páginas pelas quais avança a narrativa de Bolaño, também é mencionado em outro texto – em *Amuleto*, Auxilio Lacouture, mãe de toda a poesia, assim como Cesárea Tinajero, descreve a avenida pela qual passa, como “[...] *un cementerio de 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo.*” (BOLAÑO, 1999, p. 77). Oscar Fate, em *2666*, situa a cidade no meio do caminho entre o lixão e cemitério, a poucos passos de enfrentar o mesmo rumo de Detroit, a carcaça-modelo por excelência, entre vários outros esqueletos urbanos no *Rust Belt*, do apocalipse pós-industrial.

Os horrores de Santa Teresa, curiosamente, se comunicam de alguma forma com a quinta e última parte do livro, quando se conta a história de Hans Reiter, mais tarde Benno Von Archimboldi, parte da qual se passa na Segunda Guerra Mundial. Vindo de um autor que rompe incessantemente com a teleologia, não devemos pensar esses dois expoentes do mal em relação metonímica e linear; não existem momentos determinantes na h(H)istória, mas instantes que competem em monstruosidade em uma serialização de crimes iguais, porém, diferentes, sem origem nem fim, pois a unidade sempre se modifica, reabrindo a série. Assim como os corpos insistem em aparecer em Sonora, um campo de concentração expele os judeus enterrados nos seus arredores quando começam a escassear os lugares por serem cavados, isto é, ao cavar volta-se a encontrar o que havia sido enterrado. “*Cada vez que uno encontraba algo le repetía lo mismo. Déjelo. Tápelo. Váyase a cavar a otro lugar. Recuerde que no se trata de encontrar sino de no encontrar.*” (BOLAÑO, 2004a, p. 956). Similarmente, em um depoimento de um ex-soldado do exército romeno ao seu superior, conta-se também a história de corpos que não se deixam desaparecer: “[...] *dondequiera que caváramos encontrábamos huesos – dijo el capitán mutilado –. Los alrededores del palacio rebosaban huesos humanos. No había manera de cavar una trinchera sin encontrar los huesecillos de una mano, un brazo, una calavera.*” (BOLAÑO, 2004a, p. 1070). Dos testemunhos desses áporos se conjuram ecos de *The waste land*, quando surge uma advertência diante da iminência de mais uma exumação:

*That corpse you planted last year in your garden,
Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
Or has the sudden frost disturbed its bed?
Oh keep the Dog far hence, that's friend to men,
Or with his nails he'll dig it up again!*
(ELIOT, 2011, p. 67).

Tal advertência em 2666 é inócua diante das proporções dessa força ubíqua, fundada sobre o topos de um mal sem tólos, que se escancara por entre as vértebras rotas dos projetos emancipatórios da modernidade: o indivíduo, o estado, a civilização. Os corpos só podem aparecer, isto é, não podem deixar de aparecer; resistem, assim, à terraplenagem e expõem um vetor político: que pelo menos não deixemos de ver os restos, em toda a parte restos. Na ânsia de categorizar, compreender e organizar o mundo sob a bandeira de dominar algo permanentemente vivo (e para as coisas vivas, disse Bolaño, não há remédio), produziu-se uma soma que se pretende perfeita, idêntica a si, um Um mutante pautado por uma aparente pluralidade infinita, que serve apenas à conservação desse corpo total. Subjacente, porém, a todo gesto de inclusão está outro de exclusão. Segundo os Guarani de Pierre Clastres (2003), o mal é o Um e é em busca da terra sem mal que vagam a terra imperfeita – espaço do finito e campo da aplicação rigorosa do princípio da identidade – onde as coisas em sua totalidade são uma.

O movimento totalizante cria os seus próprios restos inassimiláveis, que atentam contra ele, pela sua mera existência, ameaçando fissuras. O lixão mais aterrador de Santa Teresa, o El Chile, dá origem a um verdadeiro ecossistema; zumbis engendrados pelo Um, mas que o Um não reconhece como filhos – o Um não é mãe de todos.

Durante el día no se ve un alma por El Chile ni por los baldíos aledaños que el basurero no tardará en engullir. Por la noche aparecen los que no tienen nada o menos que nada. En México DF los llaman teporochos, pero un teporocho es un señorito vividor, un cínico reflexivo y humorista, comparado con los seres humanos que pululan solitarios o en pareja por El Chile. No son muchos. Hablan una jerga difícil de entender. [...] Los habitantes nocturnos de El Chile son escasos. Su esperanza de vida, breve. Mueren a lo sumo a los siete meses de transitar por el basurero. Sus hábitos alimenticios y su vida sexual son un misterio. Es probable que hayan olvidado comer y coger. O que la comida y el sexo para ellos ya sea otra cosa, inalcanzable, inexpresable, algo que queda fuera de la acción y la verbalización. Todos, sin excepción, están enfermos. Sacarle la ropa a un cadáver de El Chile equivale a despellejarlo. La población permanece estable: nunca son menos de tres, nunca son más de veinte. (BOLAÑO, 2004a, p. 466-477).

É curioso que os seres que habitam El Chile tenham esquecido justamente de *comer y coger*, ou, para todos os efeitos, comer e comer. Quando Eduardo Viveiros de Castro (1986) fala no “cogito canibal”, ele coloca o verbo conjuntivo comer no centro da filosofia ameríndia. Comer, portanto, é o eixo sobre o qual se constrói a lógica de relacionalidade entre um eu e um outro. Um eu que come o outro, conhece o outro, e já não se afirma mais como um eu. Essa ontologia predatória é anti-narciso, pois rompe com a lógica de identificação do ser estático, tautologia eu=eu, e faz adentrar no território do devir-outro³. Produtos do Um, é sintomático que os seres el chilenos se encerrem em si mesmos, em uma paralisia muda, em que a fala também é perdida, condenados a um mundo sem exterioridade. Jean-Luc Nancy (1991) sugere que a boca aberta para falar expõe, ao mesmo tempo, o dentro e o fora. É por isso que a fala (incluindo o silêncio) não é um meio de comunicação, mas a própria comunicação; uma exposição similar à maneira como os Inuit cantam ao fazer os seus próprios cantos ressonarem na boca aberta de um outro. A mudez – bastante distinta do silêncio – condena esses seres a um mundo petrificado, “*flores de piedra en medio de otras flores de piedra*” (BOLAÑO, 2004a, p. 140); a linguagem se constitui também como terra arrasada.

...)(...)(...

No conto “*Fotos*” (BOLAÑO, 2007), Arturo Belano, perdido na África em um vilarejo abandonado no meio do que parece, pela sua coloração, ser o deserto, contempla um livro de capa dura, um compêndio de pequenos textos sobre poetas contemporâneos francófonos. Sozinho, passeia pelas fotos desses poetas menores que remetem a mundos improváveis ou a articulações improváveis de tempo-espaço. Em algum momento do texto, conclui – entre tantas outras conclusões precárias – que acariciar e pensar são a mesma coisa. Esse gesto inerente a toda escrita de Bolaño invoca as considerações de Derrida (2011, p. 392) sobre a questão do toque:

Pues tocar, se cree, es, en lo tocante a lo que uno toca, dejarse tocar por lo tocado, por el tocar de la cosa, objetiva o no, o por la “carne” que uno toca y que deviene entonces tocante tanto como tocada. [...] Así pues, tocar, pensamos, equivale a dejarse tocar por lo que uno toca. Se trata entonces de tocar, con pertinencia, el tocar, de manera a la vez tocante y tocada.

Roberto Bolaño escreve terras arrasadas pelas guerras, ditaduras e o desmonte do sonho comunitário da esquerda e, no entanto, escreve *desde* um lugar que se caracteriza pelo excesso, uma língua fértil, avessa a qualquer devastação, talvez

³ Cf. entrevista-conversa de Jean-Luc Nancy com Jacques Derrida (1989) “*Il fault bien manger, ou le calcul du sujet: entretien avec Jean-Luc Nancy*”, em que o bem comer ocupa um ponto central na consideração da ética mediada pela tríade comer-falar-interiorizar.

porque seja justamente após guerras e destruições, exterminações e extorsões, quando não se sabe o que pode vir a seguir – nem para o mal, nem para o bem – que pode a comunidade, extenuada e anêmica, comparecer. É ali que se pode começar a tocar o outro e se deixar ser tocado ao tocá-lo. O universo distópico é apenas um primeiro estrato de leitura; sua escrita é muito mais complexa do que isso, já que existem mundos paralelos – a loucura, as longas digressões lancinantes, os sonhos, a literatura – que sobrepõem realidades possíveis e deixam entrever aberturas, ainda que olhar por elas seja um contínuo exercício de tatear no escuro. Em um mundo sem saídas (para onde, afinal, iríamos?) a literatura e a linguagem se colocam, para Bolaño, como último horizonte de valentia e coragem. A linguagem, profundamente desinteressada de nós, seus inventores, é o vórtice do furacão para onde se quer chegar. Não a possuímos e o impensável sempre o é na medida em que é inexpressável; tentar alcançá-lo pressupõe, portanto, reordenar a linguagem, isto é, reordenar a ordem. A valentia está em deter esse *a priori* como ponto de partida de toda a escrita e saber que o escritor pouco importa nessa equação; sempre terminará vencido, condenado ao desterro. Quem conseguirá asilo será sempre e apenas o sentido. A ética da escrita procura dar asilo ao sentido, preservá-lo dos suplementos de dicionário, recriar a ordenação, impedir que todo nome se torne nome próprio, sem possibilidade de tradução, traição. Busca hospedar o ruído e o estrondo, para que o mundo siga existindo apesar de nós.

Quando Amalfitano deixa o Testamento Geométrico de Rafael Dieste – uma “[...] *decantación final de sus reflexiones e investigaciones acerca del Espacio, cuya noción se halla implicada en cualquier ordenada discusión sobre los fundamentos de la Geometría.*” (BOLAÑO, 2004a, p. 240) – pendurado no varal do seu quintal de deserto (para tocar e ser tocado pelo deserto), ele está propondo uma nova relação entre significante e significado. Se o fundamento – a mãe da realidade – é a própria geometria⁴, interessa “[...] *dejar un libro de geometría colgado a la intemperie para ver si aprende cuatro cosas de la vida real.*” (BOLAÑO, 2004a, p. 251). As pulsões naturais do deserto corroem o modelo, como antes foi corroído o mapa de Borges. Se o modelo é apenas e sempre um estudo, uma métrica, uma convenção, a coisa a que ele se refere não pode nada mais do que agir e reagir.

O deserto é esse cômputo, para onde rumam os detetives selvagens em busca da origem da poesia e para onde os críticos vão atrás das pegadas de Archiboldi; o que se empreende, portanto, é uma viagem rumo ao cerne da linguagem, embora

⁴ A gravidade uma propriedade geométrica da confluência tempo-espaco; a geometria molecular a própria possibilidade de vida. Inclusive, uma das candidatas atuais à teoria de tudo (embora esse nome não faça nada mais do que revelar que a ciência também busca seu Deus; o algoritmo-mestre),= baseia-se em uma versão geométrica da teoria quântica de campos, cuja principal inovação está em desfazer-se de dois princípios até o momento cruciais para a física: a localidade e a unitariedade. A localidade é a noção de que partículas só podem interagir desde posições contíguas no tempo e espaco. A unitariedade determina que as probabilidades de todos os resultados possíveis de uma interação quanto-mecânica devam somar um. Cf. Wolchover (2013).

esse cerne só possa existir como ausência, pois é justamente lá no deserto de Sonora, onde a linguagem entorna o seu próprio sentido, que o político – diferente da política – pode existir; lá onde as relações parecem intuitivas apenas desde um lugar obscuro onde as palavras empreendem a corrida incansável de perseguir as ideias, sem nunca poder alcançá-las. E, no entanto, as persegue.

Quando Amadeo tenta imaginar Cesárea no deserto, vê “[...] *una mancha que se movía por una cinta interminable y la mancha era Cesárea y la cinta era la carretera que llevaba a una ciudad o a un pueblo sin nombre.*” (BOLAÑO, 1988, p. 487). Essa mancha difusa vagando no infinito, rumo ao inominável, expõe o deserto como território flutuante, o espaço liso, de Deleuze e Guattari (2008), em oposição ao espaço estriado – medido primeiro, para depois ser percorrido. Nesse espaço, só é possível perseguir os espectros do outro e, na construção dessa nomadografia, abre-se um território que é sempre ponto de partida, porque sem fim. Desfaz-se, portanto, aquilo que Agamben (1993, p. 20), lendo Clastres, talvez, coloca como o mal – “[...] a redução do ter-lugar das coisas a um facto igual aos outros, o esquecimento da transcendência inerente ao próprio ter-lugar das coisas.” A linguagem, obcecada por colocar as coisas no seu devido lugar, passa a operar sob a lógica da tradução – a lógica do toque – em que dois corpos podem ocupar o mesmo espaço, subvertendo a máxima da física. O deserto, esse acidente geográfico é, antes de tudo, um acidente político que desentranha da paisagem a ficção. Vagar nesse espaço de infinitude significa não mobilizar o ponto em função de um trajeto, isto é, não instrumentalizá-lo como mera parte em função da conclusão de um movimento: a morte de Cesárea não coloca os detetives selvagens de volta no caminho de casa, mas os faz seguir viagem. A impossibilidade da saída se resume ao fato do dentro e o fora encontrarem-se indistintos, não porque o dentro e o fora tenham deixado de existir, mas porque o que negocia a passagem de um a outro não é mais limite, mas *limen* – a soleira da porta.

...)(...)(...

A invisibilidade do sentido expõe e põe à prova a mobilidade falante. Em uma planície desértica do Peru, há linhas no chão que se desenham em extensos geoglifos cujas formas só podem ser vistas por seres voadores. O homem pode andar a vida inteira por esses sulcos sem perceber as figuras que eles compõem. As perturbadoras imagens, desenhadas na absoluta cegueira, indicam que a ausência de sentido advém das nossas limitações. O único poema de Cesárea Tinajero – intitulado *Sión* – e ao qual temos acesso, são 3 diagramas, que podem ser descritos da seguinte maneira:

1º Diagrama = Um triângulo com uma haste sobre um retângulo, flutuando sobre o encefalograma de um cérebro morto.

2º Diagrama = Um triângulo com uma haste sobre um retângulo, flutuando sobre o encefalograma de um cérebro estável.

3º Diagrama = Um triângulo com uma haste sobre um retângulo, lutando contra o encefalograma de um cérebro epilético.

Sión, sugerem os poetas-detetives, viria de *navegación*; as figuras geométricas compõem um barco que navega por mares de humores distintos. E, no entanto, como atribuir a origem da poesia a um poema sem signos verbais? E como atribuir um sentido fixo a essas linhas e curvas? Qualquer criptógrafo diria que não há repetição o suficiente na amostra para que se desvende o mistério. O detetive não pode cumprir sua missão. Babel retoma Sion – Templo de David –, engolfando-a para si, e reconfigura a esquemática de significações. A literatura, portanto, parece assumir a responsabilidade de inventar uma outra articulação para a relacionalidade dos seres que nenhuma semiótica existente ou senso comum pode prover; uma linguagem que procure os limites dos sentidos estabelecidos e os exponha apenas como segredos que devem ser mantidos até de si, ao redor dos quais uma comunidade pode vir a se formar. Talvez haja um lampejo de comunidade que valorize o possível e o perdido tanto quanto o presente e o histórico.

Esse lampejo emana da fala profética, em que o tempo, antes de ter começado, já recomeça, volta sem nunca ter partido, começa para recomeçar. Há êxtase nessa fala infinita, cuja emissão vaga em um tempo-espaco deslocado, próprias do tempo geológico do deserto, do espaco simultaneamente absoluto e local, porque todo ponto é o todo; vastidão infinita sem saída, do mesmo modo que todo lugar absolutamente fechado – sem saída – é infinito. Blanchot (2005) situa a profecia sempre no deserto, indissociável da busca pela terra que se mantém tão somente como promessa, uma fala errante que volta à existência originária de um movimento, opondo-se à estabilidade, fixação e repouso. Não é possível penetrá-la como qualquer outra fala, pois não se exprime na regularidade da linguagem, “[...] quando a palavra se torna profética, não é o futuro que é dado, é o presente que é retirado, e toda a possibilidade de uma presença firme, estável e durável.” (BLANCHOT, 2005, p. 114). Não se anuncia um futuro previsto por cálculo, mas se enuncia um futuro impossível de ser vivido e que transtorna os dados seguros da existência. A literatura, colocada aqui como uma extensão rizomática dessa enunciação peculiar, se comunica com um deus desconstrutor. Edwin Johns, pintor internado em um manicômio – há de se pensar a esquizofrenia como uma espécie de máquina profética – fala, em “A Parte dos Críticos”, sobre a ascensão à linguagem desse deus lançador de dados:

Mi amigo (tal vez sea una presunción de mi parte llamarlo aún así) creía en la humanidad, por lo tanto creía en el orden, en el orden de la pintura y en el orden de las palabras, que no con otra cosa se hace la pintura. Creía en la redención. En el fondo hasta es posible que creyera en el progreso. La

casualidad, por el contrario, es la libertad total a la que estamos abocados por nuestra propia naturaleza. La casualidad no obedece leyes y si las obedece nosotros las desconocemos. La casualidad, si me permite el símil, es como Dios que se manifiesta cada segundo en nuestro planeta. Un Dios incomprensible con gestos incomprensibles dirigidos a sus criaturas incomprensibles. En ese huracán, en esa implosión ósea, se realiza la comunión. La comunión de la casualidad con sus rastros y la comunión de sus rastros con nosotros. (BOLAÑO, 2004a, p. 102-103).

Ao tomar os rastros, as ruínas daquilo que não se encontra mais lá, ao incorporar os destroços como matéria constitutiva de sua escrita, Roberto Bolaño atravessa a terra arrasada – o horror e o tédio – à procura dos estilhaços que permanecem espalhados, semeando a terra, pois sabe que elas conservam também vestígios da implosão linguística e apontam outras construções possíveis. Arrebatado pela violência desse instante, onde a linguagem estoura e a escrita se sabe incompleta – porque impossível de ser completada –, ele realiza uma arqueologia de diegeses e as junta em um arquivo de ordenamento contingente. Esse detetive-forense dos vestígios, restos e rastros é também um profeta voltado para o passado, na medida em que busca apropriar-se de um espectro que emite a sua presença no momento do perigo, impedindo-o de conhecer o passado como ele de fato foi. Infiltra o que já transcorreu no agora e contamina o passado com o presente. Se o profeta grego, como Platão assinala no *Timeu*, balbucia o que testemunha em seu transe⁵, deixando aos sacerdotes a função de interpretar aquilo que veicula precariamente e elevá-lo (rebaixá-lo?) até a linguagem humana, o profeta bíblico recebe esses dois seres em um único corpo, ao mesmo tempo meio e intérprete. Mas como decodificar o balbucio sem conhecer a linguagem auto-idêntica dos deuses? Sob qual lei de tradução é possível realizar essa passagem? Nesse espaço existe a literatura.

A fala profética remete a um tempo de interrupção, um outro tempo que sempre subjaz à todo tempo e no qual os seres, “[...] despojados de seu poder e separados do possível, estão, uns com os outros, na relação nua em que estavam no deserto e que é o próprio deserto, relação nua mas não imediata, pois ela é sempre dada numa fala prévia.” (BLANCHOT, 2005, p. 117). Se essa enunciação, porém, se mistura ao estampido da história e à violência do seu movimento, o profeta-escritor se torna portador de uma grande peso temporal, pois ele emerge do interstício de

⁵ [Entra ESTAMIRA, a profeta esquizofrênica do aterro sanitário do Jardim Gramacho, filósofa pré-socrática]

ESTAMIRA. Não tem mais inocente. Tem esperto ao contrário. Esperto ao contrário tem, mas inocente não tem não... Vocês é comum, mas eu não sou comum não. Só o formato que é comum. Vou explicar tudinho pra vocês agora: cegaram o cérebro, o gravador sangüino, e o meu eles não conseguiram, porque eu sou formato gente, carne, sangue, formato homem, par, eles não conseguiram!... A bronca deles é essa!... do trocadilo!... trocadilo, amaldiçoado, excomungado, hipócrita, safado, canalha, indigno, incompetente... (ESTAMIRA, 2004).

uma interrupção momentânea da história e exprime, portanto, a história que se torna por um instante a impossibilidade do continuum da história.

...)(...

15 de febrero

¿Qué hay detrás de la ventana?



A intermitência.⁶

RUGGIERI, M. Unearthing the desert: mirages in the waste land. **Itinerários**, Araraquara, n. 41, p. 123-135, jul./dez. 2015.

■ **ABSTRACT:** *This paper aims at comprehending the image of the desert in the work of Roberto Bolaño, focusing mainly on the novels *Los detectives salvajes* and *2666*. His writing is understood within a framework that forces the binding of two different readings of the desert, their origins tracing back to separate genealogies. On the one hand, the desert that resumes the image of the *terre gaste* of Chrétien de Troyes and the waste land of T.S Eliot; on the other hand, the desert that inscribes itself within the motifs of exiles and wandering, associated to the nomadic quest for the other, in which the desert figures as a promise. This second desert enables an escape from the contemporary deserts of fiction, whereby literature sows (in an ambivalent manner) the waste land.*

■ **KEYWORDS:** *Roberto Bolaño. Desert. Waste land. Prophecy.*

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **A comunidade que vem**. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

AUSTER, P. **Todos os poemas**. Tradução e prefácio de Caetano W. Galindo e introdução de Norma Finkelstein. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.

BLANCHOT, M. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: M. Fontes, 2005.

⁶ BOLAÑO, 1988, p. 609.

BOLAÑO, R. **Amuleto**. Barcelona: Anagrama, 1999.

_____. **Los detectives salvajes**. Barcelona: Anagrama, 1988.

_____. **Llamadas telefónicas**. Barcelona: Anagrama, 2002.

_____. **2666**. Barcelona: Anagrama, 2004a.

_____. **Entre paréntesis**. Barcelona: Anagrama, 2004b.

_____. **Putas asesinas**. Barcelona: Anagrama, 2007.

CASTRO, E. V. **Araweté: os deuses canibais**. São Paulo: ANPOCS, 1986.

CLASTRES, P. **A sociedade contra o estado**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Coordenação da tradução de Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora 34, 2008. v. 5.

DERRIDA, J. Il faut bien manger, ou le calcul du sujet: entretien avec Jean-Luc Nancy. **Cahiers Confrontation**, Paris, n. 20, p. 91-114, 1989.

_____. **El tocar, Jean-Luc Nancy**. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.

ELIOT, T. S. **The waste land and other poems**. Londres: Boardview Press, 2011.

ESTAMIRA. Direção: Marcos Prado. Documentário. Rio de Janeiro: Riofilme/Zazen Produções Audiovisuais, 2004. 1 DVD (115 min).

MARISTAIN, M. Estrella distante: la última entrevista de Roberto Bolaño. **Página 12**, Buenos Aires, 23 jul. 2003. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-843-2003-07-23.html>>. Acesso em: 28 nov. 2013.

NANCY, J. L. **The inoperative community**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

RODRÍGUEZ, F. **Un desierto para la nación: la escritura del vacío**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

WOLCHOVER, N. A jewel at the heart of quantum physics. **Quanta Magazine**, 17 set. 2013. Disponível em: <<https://www.simonsfoundation.org/quanta/20130917-a-jewel-at-the-heart-of-quantum-physics/>>. Acesso em: 30 nov. 2013.

Recebido em 30/10/2014

Aceito para publicação em 11/04/2015



CANÇÃO POPULAR E CULTURA DE MASSA EM *LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE DANIEL SANTOS*, DE LUIS RAFAEL SÁNCHEZ

Wanderlan da Silva ALVES*

- **RESUMO:** Este artigo procura analisar a configuração estrutural híbrida do romance *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988), do porto-riquenho Luis Rafael Sánchez, centrando-se nos processos dialógicos que a narrativa desse romance estabelece com a canção popular de feição romântica latino-americana, especialmente o bolero, e na reelaboração ficcional de elementos potencialmente factuais da experiência do autor como apreciador de produtos culturais de massa que, no entanto, são transpostos para a estrutura desse romance sem que se configurem como dados autobiográficos. Desse modo, a narrativa faz uma leitura crítica do contexto mais amplo dos produtos culturais massivos na América Latina dos anos 1980, ao mesmo tempo em que reivindica sua potência crítica e expressiva para a narrativa literária.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Luis Rafael Sánchez. Híbridação. Cultura de massa. Romance latino-americano. Pós-boom.

O romance *La importancia de llamarse Daniel Santos*, do escritor porto-riquenho Luis Rafael Sánchez, foi publicado em 1988 e apresenta uma constituição estrutural híbrida, na qual a narrativa de ficção e os ensaios literários e sociológicos entrelaçam-se, complementando-se. Essa narrativa constitui-se de um conjunto de fragmentos em que um narrador e (por vezes ensaísta) homônimo ao autor recolhe e organiza diversos relatos (ficcionais) acerca da vida de Daniel Santos (1916-1992) – cantor porto-riquenho popularizado nos anos 40 do século XX, em toda a América Hispânica. Tais relatos, por sua vez, mesclam história e ficção a tal ponto que se torna difícil apontar os limites do dado factual, na narrativa, que, desse modo, ganha o *status* de “fabulação”, que é como o autor classifica o romance, em sua folha de rosto. A narrativa está organizada em cinco partes: apresentação, primeira, segunda e terceira partes e despedida.

A primeira parte é constituída de um conjunto de relatos supostamente recolhidos pelo narrador por meio de um procedimento característico das técnicas

* UEPB – Universidade Estadual da Paraíba. Centro de Ciências Humanas e Exatas – Departamento de Letras. Monteiro – PB – Brasil. 78500-000 – alveswanderlan@yahoo.com.br

jornalísticas de investigação, como a gravação, na qual, a partir de relatos fragmentados, se resgatam “[...] *voces de una memoria social colectiva, de lo ausente o reprimido en los discursos oficiales de la cultura y de la política* [...]” (ZAYAS, 1989, p. 515), num discurso pautado no falar popular e coloquial porto-riquenho, que, no entanto, “[...] *no pretende crear una obra realista o costumbrista que recree la lengua del país tal como la usa el parlante promedio* [...]” (BARRADAS, 1978, p. 233), mas, sim, elevá-la à categoria de símbolo da cultura suburbana caribenha e do ideologema da mestiçagem, perpassados pela presença da negritude e pelo sentimento de pertencimento à cultura latino-americana.

A segunda parte, por sua vez, apresenta as canções de Daniel Santos e seus temas recorrentes, além de oferecer um panorama de seu público e de definir os gêneros musicais cantados pelo artista. Essa parte “[...] *fragmenta y descompone una estética oficial moralizadora, y la reemplaza por una estética urbana, soez, de la cotidianidad. Es la estética de los que sufren la opresión militar, el hambre, el terror y la violencia de las ciudades.*” (ZAYAS, 1989, p. 515). Por fim, a terceira parte, constituída por uma narrativa ficcional propriamente dita, recria experiências de personagens que representam o público que escuta as canções de Daniel Santos: um veterano da guerra do Vietnã, Marisela (uma venezuelana que sofre pelo amor perdido numa boate em Caracas), um garçom de Cali, e um casal.

Desse modo, a narrativa desse romance toca no universo cultural dos *desclasados*, e a opção pela ênfase no bolero reforça esse ponto de vista. Narram-se, na última parte, não só “*cinco boleros aún por melodiarse*”, como os intitula o autor, mas, em tom bolerizado e melodramático, experiências de guerra e consequências psíquicas e pessoais para o ex-soldado, experiências de contrariedade e desamor, sentimentos ternos e nostálgicos em relação à pátria e, ainda, a idealização amorosa de indivíduos que almejam um salto que os leve “*de la realidad amorosa y el deseo al deseo realizado con plenitud*” (SÁNCHEZ, 2000, p. 207), temas que se coadunam aos discursos das letras dos boleros cantados por Daniel Santos, mas que, além disso, encontram ressonância, também, na história social e cultural de toda a América Latina.

Na narrativa do romance, a canção popular constitui-se no eixo fundamental que associa todos os demais elementos temático-formais do texto, vinculando personagens, situações motivacionais e temas, e redimensionando os textos e as vozes mobilizados em sua elaboração, uma vez que projeta enunciados já conhecidos para a articulação de uma enunciação instalada em outro nível discursivo. Desse modo, o cantor Daniel Santos é a peça-chave que, recriada na narrativa, orienta o discurso ficcional desenvolvido na diegese, num processo narratológico em que a literatura procura aproximar-se do universo da canção popular em suas diversas instâncias, pela via dialógica.

O diálogo com a canção popular

São três os principais modos por meio dos quais a fabulação de *La importancia de llamarse Daniel Santos* dialoga com a canção popular, no plano narrativo, e tais modos são todos intertextuais e polifônicos, em diferentes níveis. Do procedimento mais simples ao mais complexo, temos:

a) Canções referidas por personagens ou pelo narrador apenas pelo título de sua letra;

Trata-se de um processo intertextual estabelecido por meio de referenciação, em que os títulos das canções aparecem mencionados, em geral, em meio às considerações das personagens ou do narrador a respeito de Daniel Santos ou de uma situação à qual ele e a (sua) música se vinculam, como em:

Hay prueba abundante de que a los burdeles bajó. Por brillar la hebilla a los compases de un repicado danzón sería. Por bailarse un bolero en el infinito turbulento de una loseta sería. Por treparse a las dulzuras de otra Señora Tentación sería – Señora Tentación garantizada por la mucha lentejuela y la cicatriz que le posaron en la nuca. (SÁNCHEZ, 2000, p. 10).

As canções referidas por tal procedimento atualizam, no discurso da narrativa, o repertório musical com o qual o texto literário empreende diálogo, de modo a apontar para o universo imaginário em que se dão as relações entre as personagens na diegese. No fragmento, temos o narrador em meio às suas hipóteses acerca da trajetória de Daniel Santos, tentando compreender seu caráter mulhengo e afeito à vida boemia. A canção remete à feição romântica (“*la dulzura*”) do bolero, no entanto Daniel Santos recorre a essa característica desse gênero musical para conquistar as mulheres em sua vida boemia, e a “*Señora Tentación*” se converte em “*otra Señora Tentación*”, a tentação pelas mulheres em geral. O procedimento de Daniel Santos completa-se quando se nota que ele próprio converte-se na “outra tentação” para os demais presentes no bar ou prostíbulo onde se encontra, por seu estilo de vestir-se, carregado de lentejoulas, e pela cicatriz em sua nuca. Desse modo, as canções referidas pelo título em *La importancia de llamarse Daniel Santos* (re)colocam em circulação a canção popular de feição romântica difundida no imaginário do público latino-americano desde, aproximadamente, os anos 30 do século XX, marcando uma espécie de trilha sonora do relato. De certa maneira, a canção referida e a história narrada se sobrepõem, por vezes, na narrativa, para a constituição de uma linguagem cujos sintagmas são, também, de natureza híbrida.

b) Trechos de letras de canções inseridos no discurso literário em meio à fala de personagens;

Trata-se de um procedimento intertextual em que trechos de letras de canções aparecem no discurso como parte integrante da fala das personagens ou do narrador, enquanto eles relatam suas experiências, suas lembranças e tudo o que sabem acerca de Daniel Santos ou vivenciaram com ele. O processo intertextual em questão constitui um tipo de inserção da canção popular na narrativa do romance que não se limita à incorporação de sua letra ao discurso da narrativa e à história narrada. Uma vez que o narrador ou as personagens rememoram o passado ao falarem de Daniel Santos, acabam cantando trechos de suas canções preferidas cantadas por ele ou trechos associados a algum acontecimento específico que as relaciona a Daniel Santos. Recupera-se, nesses casos, parcialmente a *performance* do cantor, no texto literário, por meio do procedimento mimético assumido pelas personagens, como no trecho a seguir:

Y su seguro servidor, el Chile Verde, que era un convencido de que la ranchera le lubrica la mecánica a los días y me la pasaba escuchando a Lucha Villa cantar – Amanecí otra vez, Entre tus brazos. Pues, como le venía diciendo cuando me distraje, pues tras pleitesías verbales a las cancioneras que se estuvieron en su pedestal de señoras, el hombre les fue haciendo la segunda voz, una a una. (SÁNCHEZ, 2000, p. 35).

Os trechos incorporados por meio desse procedimento cumprem a função de distração, porém também constituem um modo de, efetivamente, aproximar a canção do texto literário, buscando uma maior integração entre ambos, na medida em que verso e música da canção sobrepõem-se na textualidade da narrativa do romance. Por um lado, a incorporação de tais trechos afirma, na fala das personagens, os valores culturais associados ao universo das canções em questão, como o machismo – “*Muy hombremente se arrancó con – Te vas, Porque yo quiero que te vayas que es ranchera propia del varón castigador*” (SÁNCHEZ, 2000, p. 36) – e, por outro lado, tais trechos expressam, também, os desejos e os anseios das próprias personagens, metaforicamente representados no universo narrativo das canções.

Nesse sentido, o procedimento consiste “[...] em abandonar a forma documental, isto é, a visão exterior, substituindo-a por sua própria expressão: as letras dos boleros [...]” (SANTOS, 1993, p. 167), como expressão do submundo urbano latino-americano e dos indivíduos que fazem parte dele e que encontram, em Daniel Santos, um emblema representativo de sua condição marginalizada. Em outros casos, os trechos incorporados integram a narrativa, e a canção ocupa o lugar do discurso direto, de modo que as vozes dos cantores com os quais a narrativa dialoga são, de certo modo, incorporadas à diegese:

Hay Daniel Santos para la dulcedumbre del enamorado que susurra – Oye, te digo en secreto, que te amo de veras. *Hay Daniel Santos que sirve de casa de convalecencia del enamorado que suplica* – Prométeme, que aunque vivas muy lejos, Siquiera mis besos recordarás. *Hay Daniel Santos para propiciar el clima en que el enamorado claudica* – No es necesario que cuando tú pases, Me digas adiós. (SÁNCHEZ, 2000, p. 101).

O universo melancólico das letras das canções associado à narrativa do romance cria um efeito paradoxal, em que estilemas da tradição lírico-amorosa herdeira do amor cortês são recuperados, por sugestão das canções e do comportamento dos amantes que recorrem a elas em suas investidas sedutoras (“susurra”, “suplica”, “claudica”), mas, no âmbito das relações para as quais os boleros servem de pano de fundo, na diegese, trata-se, na verdade, da afirmação dos códigos de conduta masculinos que, por uma perspectiva machista, orientam o indivíduo (o homem) sobre como comportar-se dentro do tecido social para manter sua reputação de macho e, ao mesmo tempo, ser aparentemente doce e romântico com as mulheres. Tal procedimento constitui, por vezes, no entanto, um meio de conceder voz ao outro, que se associa tanto ao lugar institucional que a canção popular ocupa na tradição cultural de nossa literatura considerada culta, quanto ao lugar que algumas categorias sociais tradicionalmente ocupam no tecido social, na América Latina, entre elas a mulher, na diegese.

Além disso, o procedimento corrobora a transposição da oralidade para o texto literário. Nesse sentido, as canções a que recorrem as personagens lhes oferecem, também, o suporte para que elas elaborem um discurso que, sendo o discurso do(s) outro(s) é, também, o seu. As canções que aparecem como intertexto inserido nas falas das personagens, em *La importancia de llamarse Daniel Santos*, formam, também, modos de pensar e de representar o mundo que elas têm por baliza para a configuração de seu imaginário, pois tais modos encontram na canção popular de feição romântica um receptáculo para desejos que, muitas vezes, já se encontram institucionalizados. Mas tais modos de pensar e de representar o mundo aparecem transpostos para a narrativa do romance de Luis Rafael Sánchez de maneira paródica, numa perspectiva potencialmente crítica, marcada por algum distanciamento, que desestabiliza, na narrativa, os efeitos alienadores associados ao entretenimento.

c) Trechos de canções em estrofes separadas do corpo textual da narrativa do romance;

Em *La importancia de llamarse Daniel Santos* há, sempre, entre dois fragmentos narrativos ou ensaísticos, uma estrofe formada pela letra de uma canção, a partir da primeira parte do romance. Além de apontar para a fragmentação textual da narrativa e a ausência de uma estrutura orgânica, pautada numa lógica linear, baseada numa sucessão que expresse relações de causa e consequência, a

recorrência das estrofes entre os fragmentos cumpre, também, uma função rítmica. Nesse sentido, por tratar-se de letras de canções populares, não deixa de ser um princípio que também corrobora o diálogo da narrativa com matrizes escriturais provenientes da canção. Tais estrofes funcionam, então, como fragmentos nexivos, ou seja, nexos coesivos que conectam momentos e trechos distintos da narrativa do romance, que assumem funções pragmaticamente definidas por sua relação com o fragmento que as antecede. Em *La importancia de llamarse Daniel Santos*, tais funções podem ser reunidas em quatro grupos, que são:

1. Síntese não metalinguística do fragmento antecedente:

Há um total de cento e vinte e uma (121) estrofes intercaladas aos fragmentos, em *La importancia de llamarse Daniel Santos*, das quais setenta e quatro (74) constituem uma espécie de conclusão poética dos fragmentos que as antecedem. Desse modo, confirmam a função de marca rítmica já apontada anteriormente para a totalidade dos fragmentos da narrativa, além de apontar, sem exceção, para uma permanente expressão da necessidade do outro por parte dos indivíduos representados na diegese do romance pelas personagens. O procedimento consiste em apropriar-se, no plano narrativo, de um princípio formal característico do bolero: a configuração dual de seu conflito dramático, marcada pela tentativa de estabelecer um diálogo ou uma relação afetiva plena entre um “eu” e um “tu” separados um do outro em uma relação, em geral, polarizada e marcada pelas amarras sociais, por vezes apresentadas como sendo o destino (ZAVALA, 2000). É o que temos, por exemplo, no trecho abaixo:

Marisela está para consagrarse, con amadísimas cegueras, a un instante que se eterniza cuando se renueva, que se renueva cuando se reitera. Marisela está para escuchar; hasta el infinito turbulento, un bolero de contrariedad y desamor.

Cada noche un amor;

Pero, dentro de mí,

Sólo tu amor quedó (SÁNCHEZ, 2000, p. 166).

Trata-se do fim de um dos fragmentos em que se narra a história do amor entre Marisela (moça rica) e Maracucho (rapaz pobre). A situação dramática é um dos tópicos literários do bolero e aparece na parte intitulada “*Cinco boleros aún por melodiarse*”. As personagens chegaram a amar-se, mas a relação acabou, e o que sobrou para Marisela foi uma melancolia que “*produjo la última estrofa del bolero de la contrariedad y el desamor*” (SÁNCHEZ, 2000, p. 171), metáfora da solidão da personagem.

2. Síntese metalinguística do fragmento antecedente:

As estrofes que constituem sínteses metalinguísticas do fragmento que as antecede funcionam, de certo modo, como dispositivos por meio dos quais a narrativa do romance volta-se para si mesma, ocorrendo, desse modo, a sobreposição de seus eixos fundamentais (seleção e combinação). Por um lado, tais estrofes comentam os fragmentos que as antecede e, por outro, ao conduzir a narrativa de volta a si mesma, funcionam, também, como um modo de reforçar a função poética das estrofes citadas, para a configuração da narrativa. Note-se:

*Yo tuve un sueño feliz,
Quise hacer una canción.
Y mi guitarra cogí.
Puse todo el corazón,
Me inspiré pensando en ti,
Volaron las palomas del milagro
Y escucha, mi bien, lo que escribí* (SÁNCHEZ, 2000, p. 72).

O trecho é uma estrofe do bolero “*Bajo un palmar*”, do qual Luis Rafael Sánchez extrai a expressão “*las palomas del milagro*” para intitular a primeira parte da narrativa. A estrofe aparece finalizando a primeira parte do romance. Constitui, pois, tanto uma glosa da narrativa feita até então quanto uma conclusão poética para o capítulo. Mas tais processos dialógicos passam por adequações pragmáticas que implicam ressignificações tanto do texto incorporado quanto do fragmento ao qual se relacionam dentro do novo contexto em que se encontram. Nesse caso, por exemplo, o “tu” a que a canção se refere é a amada, porém, na relação que se estabelece entre a estrofe citada e o trecho de *La importancia de llamarse Daniel Santos*, esse “tu” passa a ser a própria figura de Daniel Santos, além de remeter, também, à diegese.

De modo semelhante, depois de fazer uma crítica à modernidade, num dos trechos ensaísticos do romance, condenando-a por sua natureza de “*batalla permanente contra sí misma*” (SÁNCHEZ, 2000, p. 81), metáfora para a expressão de Octavio Paz (1984), para quem a modernidade é uma tradição marcada por interrupções, a tradição da ruptura, a narrativa de *La importancia de llamarse Daniel Santos* encerra o fragmento com uma estrofe do antológico bolero “*Usted*”: “*Usted es la culpable/De todas mis desdichas/Y todos mis quebrantos*” (SÁNCHEZ, 2000, p. 81). Nesse ponto da narrativa, o “*usted*” deixa de referir-se a amada (na letra do bolero) e passa a referir-se à modernidade, por meio de um sema comum a ambas, segundo a ótica do relato: sua capacidade de fazer com que o indivíduo representado sofra em razão de suas transformações e do desenraizamento que tal movimento provoca.

3. Síntese da relação texto-autor-leitor na narrativa do romance:

As estrofes que estabelecem esse tipo de relação são relativamente poucas – apenas sete –, contudo são importantes pelos sentidos que projetam para o todo da narrativa de *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Trata-se de um desdobramento do bloco das estrofes que exercem função metalinguística, entretanto, no caso em questão, elas se põem em relação a narrativa e o leitor, ao mesmo tempo em que, duplicando-se, colocam em relação, também, a canção e seus ouvintes. Tais estrofes funcionam como “atos de fala” (AUSTIN, 1962), por meio dos quais a narrativa delega voz ao próprio Daniel Santos (quem as canta), que, simbolicamente, ajusta e atualiza sua relação com o público, com a cultura e com a própria fama, o que justifica, de certo modo, o próprio romance de Luis Rafael Sánchez e a releitura que faz do cancionista popular latino-americano, a partir de canções, cantores e grupos musicais difundidos junto ao grande público, uma “*Cultura latinoamericana de la noche que, en la década del treinta, distribuye sus esclavitudes y seducciones, desde tres puertos metropolitanos que parecen equidistar: La Habana, Buenos Aires, Ciudad de México.*” (SÁNCHEZ, 2000, p. 121).

4. Síntese da relação homem-mulher na narrativa do romance:

Tal situação é representativa de um tópico literário na canção popular latino-americana de feição romântica: a temática amorosa cuja realização plena dos amantes se manifesta no nível do desejo, porém geralmente é cerceada pelas amarras sociais. A narrativa explora essa tendência para representar, de modo ambivalente, a natureza das relações afetivas tradicionais do universo da canção de feição romântica entre o homem e a mulher na América Latina, segundo a ótica popularizada.

Por um lado, tais canções tematizam o amor a partir de uma tradição lírica que remonta às cantigas trovadorescas e costumam apresentar um “eu” masculino que lamenta a perda da amada ou a impossibilidade de fruir o amor que sente por ela. Por outro lado, em *La importancia de llamarse Daniel Santos* a relação inverte-se, e o bolero passa a conotar o desconsolo das mulheres – especificamente em relação a Daniel Santos, mas, por sinédoque, em relação ao homem de um modo geral, já que a personagem Daniel Santos funciona como uma paródia da representação simbólica do macho latino-americano em seu exercício de *vivir en varón* – em suas experiências amorosas marcadas pela submissão, a não realização pessoal e o abandono.

As estrofes que exercem essa função encerram fragmentos que apresentam relatos de mulheres em suas experiências amorosas com Daniel Santos ou fragmentos ensaísticos nos quais se discute a natureza das relações interindividuais orientadas por um prisma machista que, tradicionalmente, põem em contato homens e mulheres na América Latina, como o universo ao qual se circunscrevem

as canções que o romance adota como matrizes de sua estruturação temático-formal (o bolero e o tango, por exemplo). Há, pois, a re pragmatização de um discurso de origem machista (o discurso típico das letras de bolero e tango) que é mobilizado para a constituição de uma crítica do próprio machismo.

O que a estrutura do romance faz é colocar num mesmo plano de representação vozes por vezes conflitantes ante um mesmo elemento da tradição cultural latino-americana dos anos 1930-1950, aproximadamente: os lugares de fala do homem e da mulher, um em relação ao outro, em suas relações amorosas ou sociais. Por essa via, a narrativa convida o leitor a repensar os comportamentos do homem e da mulher mitificados no imaginário popular difundido pela canção popular de feição romântica. Nesse sentido, as histórias narradas no capítulo “*Cinco boleros aún por melodiarse*” configuram-se como paródias das histórias de amor que as personagens femininas tinham contado anteriormente ao narrador, e que ele recolheu em suas gravações.

Luis Rafael Sánchez: vida e literatura mediadas pela cultura de massa

Há, na elaboração de *La importancia de llamarse Daniel Santos*, um elemento significativo difícil de mensurar que, entretanto, não pode ser descartado: a relevância do vivido na constituição da narrativa desse romance. Não se trata de buscar correspondências biográficas para a leitura do romance, mas de observar os interstícios de sentido entre certas experiências que marcaram a vida de Luis Rafael Sánchez e a ficção que ele escreve nesse romance, as quais, no texto literário, se determinaram mutuamente a tal ponto que, por vezes, passam despercebidas na leitura de sua prosa narrativa.

Em seu ensaio “*Hacia una poética de lo soez*”¹, em meio às reflexões que tece acerca da cultura de massa e da cultura popular em Porto Rico, Luis Rafael Sánchez relata que sua vida esteve, desde muito cedo, marcada pela presença dos meios de comunicação massivos e de produtos culturais agenciados pelo mercado – como o rádio, as radionovelas, a canção popular, o cinema hollywoodiano etc. –, que, como podemos notar, são produtos que estão, também, presentes na base em que se estrutura a textualidade de *La importancia de llamarse Daniel Santos*. De certo modo, a configuração temático-estrutural da narrativa emula um conjunto de sensações, percepções, pensamentos e sentimentos que, em alguma medida,

¹ Este ensaio foi lido em diversas universidades norte-americanas e em Porto Rico antes de ter sido publicado em livro. A versão que empregamos aqui é uma cópia transcrita a partir do original em VHS de uma leitura realizada pelo autor em 29 de abril de 1987, em um evento do Departamento de Estudos Hispânicos da Universidade de Porto Rico. Uma cópia da fita foi cedida a Julio César Sánchez Rondón pela bibliotecária da Universidade de Humacao (Violeta Guzmán) e, dessa fita foi transcrita e recolhida em anexo no trabalho de Rondón (2006), versão que empregamos aqui.

representam, também, vivências do próprio Luis Rafael Sánchez transfiguradas em ficção literária. Segundo o autor:

Ya eran los recuerdos del porvenir, ya eran la constancia de la mediocridad formadora, ya eran los retazos de mi educación sentimental, entonces atascado en las dudas que sobresaltan la niñez, yo no lo sabía, entonces yo sólo sabía que a las cinco de la tarde de lunes a viernes comenzaban los deslumbramientos, y los deslumbramientos salían de una cajita de madera complicada por tubos y botones de la marca Phillips a la que no había que frotar para que la magia se propagara, y los deslumbramientos se enmarcaban con golpes musicales de factura apocalíptica y voluntad de estremecer, golpes musicales que florecían mediante las florituras de los violoncelos, la pertinaz lluvia nocturna que exigía una tétrica y engolada aclaración del narrador: “Era noche y sin embargo llovía”, golpes musicales que describían mediante el galope de los violines y el trote contrapunteado de las trompetas, las andanzas sigilosas de un asesino contratado a destajo, o la agilidad de un vaquero invicto que enlazaba a los ladrones de ganado, o la avalancha de las aguas que colocaba en mortal peligro la vida de la muchacha. ¡Ah la utopía con riveras de encaje y bucle, zapatito rosado, lindo pie que era la muchacha!, ¡Ah la geografía exenta de sensualidades que encarnaba la muchacha, muchacha librada por el libreto de las blancas colinas y las rosas del pubis de la leche árida y firme. (SÁNCHEZ, 2006, p. 125, grifo nosso).

Ainda segundo o autor, enquanto na infância se deslumbrava com personagens como o Superman, Tarzan ou o pato Donald, com os filmes de faroeste estrelados por Happalon Cassidy (William Boyd), entre outros produtos que constituíam sua diversão cotidiana e a de muitos outros, mais jovens ou mais velhos, com o passar do tempo e a chegada à idade adulta e à vida universitária, o seu amadurecimento pessoal e intelectual levaram-no a rever alguns dos pensamentos gestados na infância, no contato diário com “*la cajita de madera complicada por tubos y botones*” (SÁNCHEZ, 2006, p. 125), metonímia representativa, aqui, de todos os demais *mass media*. Esse novo arcabouço intelectual por vezes quase punha em xeque a beleza que o olhar e a expectativa do menino Luis Rafael Sánchez criara muitos anos antes em relação a seus ídolos,

[...] *pero en aquella sala de vivienda reducida en la urbanización de Antonio Roy, yo no lo sabía y allí todavía Tarzán era el rey de la selva, como Los tres Villalobos eran los reyes de la pradera donde sembraban la justicia con el amén de sus revólveres, bravíos hermanos Villalobos traídos a ustedes amiguitos por la leche en polvo Kim y allí el Corsario Negro era el as de la espada vengatriz. Corsario Negro, espada y venganzas en cantidades industriales traídos a su*

cuadrante familiar amiguitos por la nutritiva Emulsión Scott, y el golpe musical que tematizaba sus aventuras opacaba el sonido metálico del espadeo cuando el Corsario Negro quedaba estampado en la punta de una cumbre borrascosa y había que esperar hasta el día próximo para saber si el destino le jugaba finalmente una mala pasada o si nuevamente se inclinaba hacia su virtuoso lado. (SÁNCHEZ, 2006, p. 127, grifo nosso).

Cotejando sua prosa ensaística de “*Hacia una poética de lo soez*” com sua narrativa de ficção, no romance em análise, nota-se que o autor mantém uma importante relação com um conjunto de suas lembranças da infância e da juventude, mas vê-se questionado quanto ao valor real de tais lembranças quando chega à vida universitária, o que provoca uma mudança de perspectiva em sua relação com o passado simbólico que sua formação sentimental herdou do rádio, do cinema e da TV. No tocante à constituição de sua obra ficcional, é relevante notar que, de certo modo, o autor passa da condição de “o menino” Luis Rafael Sánchez à de Dr. Luis Rafael Sánchez, mas, apesar das reconsiderações acrescentadas à visão do menino pela formação intelectual, o doutor não nega os antecedentes de sua educação sentimental. Essa opção, cuja consciência não pode ser devidamente atestada, corresponde, formalmente, ao procedimento construtivo da narrativa de *La importancia de llamarse Daniel Santos*: “*una prosa danzadísima me impuse, una prosa que bolericé con vaivenes*” (SÁNCHEZ, 2000, p. 5), numa dança que é, também, da memória, por meio dos vaivéns do tempo no exercício do lembrar, numa concentração que não se dá de modo totalmente consciente ou deliberado todo o tempo. Essa relação de mão dupla que conecta o menino ao homem, em Luis Rafael Sánchez, representa, pois, a porta de entrada rumo à prosa híbrida e difícil de classificar de *La importancia de llamarse Daniel Santos*.

Desse modo, aceitando a proposição do autor, para quem “[...] *los géneros literarios son calculadas sugerencias de lectura que el escritor propone, llaves para acceder a la habitación independiente que es un poema, un drama, un cuento, una novela [...]*” (SÁNCHEZ, 2000, p. 5), e, ainda, que os “[...] *sugéneros, los postgéneros, los géneros híbridos y fronterizos, los géneros mestizos [...]*” (SÁNCHEZ, 2000, p. 5) encontram-se além dos textos demarcados pela preceptiva e aquém dos textos confiados à tradição, porém pedem, também, uma sugestão de leitura e uma chave de acesso. Notamos que, em *La importancia de llamarse Daniel Santo*, os fragmentos de signos e produtos simbólicos, provenientes do contato do menino deslumbrado com os produtos da cultura de massa sedimentados na experiência do escritor, associam-se à visão do intelectual Luis Rafael Sánchez, sem, contudo, manifestar-se como dado explicitamente autobiográfico.

O procedimento consiste em investir na despersonalização do vivido como dado referencial, elevando-o à condição de lembranças ficcionalizadas que podem ligar-se a uma coletividade – que, em *La importancia de llamarse Daniel Santos*,

representa uma parcela da sociedade porto-riquenha que se reconhece na representação, ao ler a ficção do autor, no romance. Nesse sentido, há uma dupla vida que é transposta para o universo da narrativa: uma vida cuja transposição ficcional para o literário assume uma “visão com” (POUILLON, 1974) em relação à “*cajita de madera complicada por tubos y botones*” (SÁNCHEZ, 2006, p. 125), metonímia, aqui, da presença e da importância que os elementos associados aos *mass media* portam para a escrita do autor enquanto indivíduo; e uma vida pautada pela reflexão crítica cuja representação narrativa se dá por meio de uma focalização baseada na “visão por detrás” (POUILLON, 1974), com a qual “[...] *la vida fuera de la cajita de madera complicada por tubos y botones retomaba su curso.*” (SÁNCHEZ, 2006, p. 128).

A associação de ambas as visões resulta em uma focalização descentralizada e sem um ponto fixo em que se situem as vozes enunciativas, o que faz com que a perspectiva escritural da narrativa aproxime-se ora do horizonte das personagens, ora da instância autoral. Em *La importancia de llamarse Daniel Santos*, além de delegar voz às personagens, tal perspectiva projeta-se como identificação com uma coletividade que representa todos os indivíduos que se reconhecem nos ouvintes e fãs de Daniel Santos e, ao recordarem o cantor, revivem, pela imaginação e pela lembrança, parte de suas vidas, também. Nesse sentido, personagens, narrador e leitor reconhecem-se no “*corazón de pueblo*” a que remete a narrativa do romance, como no bolero “*Llevarás la marca*” cuja letra está distribuída ao longo da diegese.

O procedimento aponta, ainda, para a influência que as vozes do proletariado e dos estratos mais baixos do tecido social exercem sobre o narrador de *La importancia de llamarse Daniel Santos* (ZAYAS, 1985) e, por extensão, estende-se a todos os produtos culturais caracterizados pelo sentimentalismo e pela configuração melodramática, cuja aceitação por parte do grande público é muito significativa na América Latina, não só entre as camadas mais baixas da população, conforme, aliás, o próprio Luis Rafael Sánchez (2006) ressalta em seu ensaio e também na própria narrativa do romance. Trata-se da opção por uma prosa pautada nas orientações temáticas, nos versos e no movimento do bolero que possibilitam que a diegese ilumine, ainda que de modo ambivalente, certas tensões relacionadas ao desejo e ao amor, ao *kitsch* e à estética melodramática na narrativa. É, também, essa perspectiva que alimenta o repertório musical presente na textualidade de *La importancia de llamarse Daniel Santos*. A enxurrada de emoções que explode na diegese do romance provém das radionovelas e dos filmes que o próprio autor acompanhava na infância e na juventude, e o repertório musical de que se serve talvez também tenha a mesma origem.

Dessa maneira, Luis Rafael Sánchez relativiza “[...] a alienação desencadeada pela cultura de massa, aclarando [ou problematizando] a recepção que deles fazem os estratos pobres das populações latino-americanas, quase sempre incorporando-a à sua cultura, de forma a desenhar uma espécie de cultura de resistência.”

(SANTOS, 1993, p. 161). No plano escritural, esse recurso funciona como uma forma de ataque contra a própria sensação de inferioridade que a sociedade porto-riquenha (mas talvez isso possa estender-se para a América Latina como um todo) por vezes manifesta em relação a seu modelo mais próximo de desenvolvimento, os EUA (BARRADAS, 1981). O gosto pelos produtos massivos e o consumo afetuosos de seus símbolos e ícones aproximam o texto da narrativa de tais produtos, mas, por outro lado, constituem-se, também, a via de acesso ao olhar reflexivo que caracteriza a outra face de *La importancia de llamarse Daniel Santos* e que a dota do caráter ensaístico e crítico que apresenta.

Um dos modos por meio dos quais esse olhar crítico manifesta-se na narrativa é pelo humor. Na diegese, o humor porta características de manifestação popular, associado a formas tipicamente porto-riquenhas como o “*relajo*” e a “*guachafita*” (LÓPEZ-BARALT, 1998), o que consiste num dos procedimentos empregados no romance para captar a vida e a linguagem do proletariado urbano (ZAYAS, 1985). Associada ao núcleo temático central da narrativa – a vida de Daniel Santos –, essa perspectiva do humor porta um caráter complexo, pois corresponde, simultaneamente, a uma demonstração de admiração e de burla em relação aos próprios objetos de desejo das personagens. Essa característica permite-nos uma aproximação à configuração ficcional de Daniel Santos representada na narrativa.

Daniel Santos é uma personagem histórica, mas sua configuração ficcional está formada, na verdade, por uma mescla de personagens difundidas pelo rádio, pelo cinema e, ainda, pela TV, que provavelmente marcaram a vida de Luis Rafael Sánchez, também. São eles: o Superman, o Tarzan e Happalong Cassidy². Como o Superman, Daniel Santos é visto pelas demais personagens como um indivíduo que está ao lado dos justos, dos indefesos e dos pobres, encarnando, nesse sentido, as condições do herói que se vale de seus poderes para amenizar a dor do outro. Há, nisso, também, uma paródia ao paternalismo presente numa das matrizes literárias de *La importancia de llamarse Daniel Santos*, a obra *Insularismo* (1934), de Antonio Pereira, conforme observa Gelpí (1993).

Na relação entre a personagem e o Superman, nota-se que o poder de Daniel Santos na narrativa é, certamente, a música, que se coaduna a uma espécie de “*filosofia vital evasiva y despreocupada*” (LÓPEZ-BARALT, 1998, p. 111), a qual, no entanto, não deixa de representar, também, uma controversa via de resistência para os indivíduos representados na narrativa (LÓPEZ-BARALT, 1998; SANTOS, 1993).

Ainda em relação ao Superman, o Daniel Santos da narrativa de *La importancia de llamarse Daniel Santos* apresenta em comum com o herói uma sexualidade ambigualmente exacerbada, idealizada e mal resolvida, que no Superman somente

² Happalong Cassidy é uma personagem das histórias de faroeste que se tornou muito conhecida nos anos 40 e 50 do século XX, nos EUA, inicialmente pela programação radialista e, posteriormente, no cinema, interpretado pelo ator William Boyd (GRAMS JUNIOR, 1999).

se manifesta enquanto potência metaforizada em sua força, sua capacidade de voar e no interesse ou admiração que desperta nas mulheres. Apontando, de certo modo, nesse sentido, Luis Rafael Sánchez relata em “*Hacia una poética de lo soez*” ter lido, quando estava na universidade, um ensaio sobre as indiscrições do eu alternativo que afirmava que “[...] *el vuelo del Superman operaba como metáfora hermética de su sexualidad escabrosa, yo sodomizable de Superman.*” (SÁNCHEZ, 2006, p. 126). Quanto a Daniel Santos, a sexualidade ambiguamente exacerbada manifesta-se em suas canções – boleros em geral caracterizados pelo discurso acerca do amor e do desejo entre um homem e uma mulher – e em suas apresentações marcadas por gestos amaneirados que parecem questionar a própria masculinidade que os boatos acerca de seus diversos casamentos e casos amorosos difundem.

Nesse sentido, suas canções e suas *performances* musicais também operam como metáfora de sua sexualidade não equilibrada (por vezes com conotação homoerótica), em razão da disforia entre o desejo pelo amor pleno que ele canta em suas canções e o descompasso de sua vida amorosa desregrada e, ao mesmo tempo, não realizada. A esse respeito, aliás, uma característica do gênero melodramático aparece parodiada, também, aqui: enquanto no melodrama tradicional há uma forte pressão (em geral, de fundo social) que impede a realização do desejo erótico entre os amantes, na diegese do romance a plenitude erótica não é alcançada, mas não propriamente por causa das amarras sociais, e sim em razão da incapacidade de Daniel Santos de manter um relacionamento duradouro, apesar de ser ele quem canta o amor eterno a toda prova em seus boleros. Enquanto o Superman reinava na terra e no céu, e Tarzan reinava na selva, Daniel Santos parece reinar no universo inteiro, na narrativa, por meio das canções que canta. Contudo, como Tarzan, ele também demonstra insegurança nas relações com o par amoroso, ao mesmo tempo em que apresenta uma permanente necessidade do outro: a amada.

O que em relação ao rei das selvas poderia ser lido como alegoria do complexo de castração, pode ser lido em relação a Daniel Santos como uma necessidade de afirmação da masculinidade segundo os padrões machistas presentes nos códigos do próprio bolero e, por extensão, da cultura latino-americana que o bolero representa. O dado irônico da situação, contudo, está em que a afirmação da masculinidade por parte da personagem acaba por denunciar sua insegurança, e coloca em cheque sua condição de macho emblemático dessa cultura, o que corresponde, de certo modo, a uma crítica aos discursos da sexualidade reprimida, representativa de uma visão latino-americana burguesa da sociedade (BARRADAS, 1981, 2013; ZAYAS, 1985).

Tal posição demonstra, ainda, um sentido histórico por parte do escritor Luis Rafael Sánchez, não só acerca dos acontecimentos que marcam o passado (histórico, social e literário) de Porto Rico, mas da presença, também, de estilhaços desse passado em seu presente. Desse modo, enquanto o procedimento escritural pautado

nos padrões representacionais da estética melodramática, em *La importancia de llamarse Daniel Santos*, especialmente no que se refere aos motivos marcados pelo excesso de sentimentalismo no tratamento de questões amorosas, parece tangenciar as questões históricas, amenizando-as em algum nível, pela vivência das personagens pautada numa ideia de passado feliz, embalado por boleros, no fundo o que temos é uma mescla de realidade e fantasia que, no plano diegético, procura reduzir o desencanto do presente da vida das personagens, porém não perde totalmente de vista a complexidade de seu presente histórico. Isso porque a recriação ficcional da biografia de Daniel Santos perpassa, também, a história de várias ditaduras, na América Latina, como a de Trujillo, a de Somoza, a de Fidel Castro, a de Perón, bem como o controle norte-americano sobre o canal do Panamá, a Segunda Guerra Mundial e a influência dos EUA sobre a realidade social e econômica porto-riquenha, questões que aparecem associadas, na narrativa, aos acontecimentos que marcam os relatos sobre Daniel Santos feitos pelas personagens. Tal relação ambígua com o presente histórico e suas contradições coadunam-se à dupla perspectiva a que aludimos anteriormente (uma apegada ao deslumbramento propiciado pelos signos e símbolos da cultura de massa; outra que retoma o curso da vida após breves intervalos de distração).

Por um lado, há o reconhecimento da importância que as personagens e os signos da cultura de massa portam para o autor e para os indivíduos que as personagens do romance representam. Por outro lado, esse olhar paródico funciona, também, como um dispositivo para a denúncia do atraso social latino-americano em relação ao norte desenvolvido. E possibilita, ainda, o desmascaramento dos próprios mitos, signos e símbolos difundidos pela indústria cultural, com os quais a estrutura do romance dialoga diretamente, por meio do consumo dos produtos dos *mass media*: “*El norte es una quimera, Natural, Dolarizado paraíso que es infierno.*” (SÁNCHEZ, 2000, p. 38).

A complexidade da situação está em que os momentos de iluminação acerca da condição problemática de tais indivíduos no universo em que vivem não apontam para a sua emancipação clara, não encontram nenhuma perspectiva nem possibilidade de transcendência: “*¿Será otro síndrome del colonizado el incesable problemar su condición?*” (SÁNCHEZ, 2000, p. 179). Nesse sentido, *La importancia de llamarse Daniel Santos* constitui-se, também, num canto triste cujos momentos de evasão não apagam o luto maior das personagens: luto por um passado idealizado (o da época áurea dos boleros de Daniel Santos); luto por uma trajetória de silêncio ante a qual as personagens apelam à(s) voz(es) do(s) outro(s) para glosar sua mudez, por meio dos boleros. Parafraseando a expressão de López-Baralt (1998), trata-se de um romance triste que se lê com alegria. Essa condição problemática em relação ao passado e ao presente, na narrativa, marca, também, o pertencimento do romance à série literária do pós-*boom* da narrativa latino-americana, pois,

Os escritores dos anos 70-80, como Luis Rafael Sánchez, parecem haver descartado essa matriz utópica [pautada na retomada dos mitos formadores originários, que recria um passado glorioso, ainda muito presente, por exemplo, na narrativa do *boom*]. Mergulhados no passado recente, ou no presente, ambos inglórios, dominados pela injustiça e pela alienação fortalecida pela mídia, os personagens desses romances são, na maioria dos casos, mais que anti-heróis, pícaros, porque não conhecem a perspectiva do futuro. (SANTOS, 1993, p. 166).

Além de uma tendência formal associada à vertente escritural do pós-*boom*, na escrita de *La importancia de llamarse Daniel Santos* ecoa certo olhar desencantado do autor que, depois da passagem pela infância e pela adolescência, decifra, também, os códigos do amor e do prazer, mas descobre, ainda, que a experiência amorosa também é constituída pelo adultério, pela solidão, num processo em que “[...] *la acumulación de los días que uno llama ‘vida’, registró las profecías que hacían los boleros de Daniel Santos.*” (SÁNCHEZ, 2006, p. 132). Mais uma vez, então, vida e literatura parecem entrecruzar-se, e a alternativa, no plano da escrita, configura-se numa aproximação aos elementos simbólicos, por vezes agenciados para fins mercadológicos pela indústria cultural, que o menino Luis Rafael Sánchez recolhera em sua memória e que, de certo modo, permaneceram livres em sua mente até que puderam associar-se para formar uma nova composição em dia com o seu próprio tempo histórico: a narrativa de seu romance.

Considerações finais

La importancia de llamarse Daniel Santos constrói-se, assim, como uma narrativa que reivindica uma escrita marcada por campos de vivência e de subjetividade que, por sua vez, constituem muitos dos mesmos motivos temático-formais pertinentes aos produtos melodramáticos que o indivíduo Luis Rafael Sánchez não só consumira ao longo da vida, mas que fazem parte, também, do arcabouço cultural latino-americano elaborado pela sedimentação, por um lado, da tradição hispânica da lírica amorosa popular e, como observa López-Baralt (1998), também do riso que porta um matiz trágico e cáustico. Por outro lado, também fazem parte desse arcabouço cultural os produtos culturais calcados no sentimentalismo provenientes da indústria cultural, especialmente as radionovelas, os melodramas cinematográficos e a canção popular, marcados pela ideia de um destino voraz, o valor da família nos moldes tradicionais, as questões de classe e o humor.

É preciso observar, no entanto, que a isso se relacionam, também, na configuração desse romance, as vozes da crítica cultural acadêmica contrárias à arte de entretenimento e, ainda, os produtos da chamada alta cultura que também alimentaram o imaginário do escritor: do cinema de Orson Wells ao existencialismo de Sartre. Nesse sentido, vozes e valores por vezes conflitantes parecem encontrar-se

em relativa liberdade para combinar-se em novas emoções que, sem harmonizarem-se, porém apresentando pontos de convergência, concretizam a estrutura híbrida que *La importancia de llamarse Daniel Santos* apresenta. Apesar de que impressões e experiências importantes da vida de um escritor nem sempre apresentam um papel importante em sua literatura, ou, ao contrário, que, por vezes, experiências banais podem tornar-se importantes na estruturação de seu discurso poético, é preciso considerar, também, uma terceira possibilidade, que está presente, por exemplo, na estruturação desse romance de Luis Rafael Sánchez: a possibilidade de que experiências significativas de toda uma vida possam ser significativas, ainda, na elaboração poética, sem que por isso sua obra se configure como uma autobiografia identificada diretamente com os fatos de sua vida mais conscientemente presentes em sua memória.

Quanto a isso, não é uma perspectiva propriamente conservadora aceitar, como pensa Eliot (2000), que há certas emoções da vida de um escritor que, transpostas para o campo artístico, se tornam emoção impessoal. Mas “[...] *el poeta no puede alcanzar esta impersonalidad sin entregarse por completo a la obra por realizar.*” (ELIOT, 2000, p. 29). Entre o dado pessoal e sua despersonalização, a narrativa do romance parece constituir-se, pois, como mais uma face de si que não podia mostrar-se de outro modo. Estamos não só diante de *La importancia de llamarse Daniel Santos*, mas também diante da importância de ser Luis Rafael Sánchez para a configuração dessa narrativa.

ALVES, W. S. Popular music and mass culture in Luis Rafael Sánchez’s novel *La importancia de llamarse Daniel Santos*. *Itinerários*, Araraquara, n. 41, p. 137-155, jul./dez. 2015.

- **ABSTRACT:** *This article aims at analyzing the structural hybridization found in the configuration of La importancia de llamarse Daniel Santos, a novel by Luis Rafael Sánchez, focusing on the dialogic processes established with the Latin American romantic popular music, specially the bolero, and also emphasizing the fictional recreation of factual elements taken from the author experiences as an appraiser of Mass Culture products, which, however, are transposed to the structure of this novel without taking the shape of autobiographical elements. So, the narrative presents a critical reading of the general context of the mass cultural products in Latin America in the 1980’s, while Sánchez claims the critical and expressive potential of those products for the literary narrative.*
- **KEYWORDS:** *Luis Rafael Sánchez. Hybridization. Mass culture. Latin American novel. Latin American post-boom.*

REFERÊNCIAS

AUSTIN, J. L. **How to do things with words**. Cambridge: Harvard University Press, 1962.

BARRADAS, E. Reseña de SÁNCHEZ, L. R. La guaracha del macho Camacho. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1976. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. 44, n. 102-103, p. 232-234, 1978.

_____. **Para leer en puertorriqueño**: acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez. Río Piedras: Editorial Cultural, 1981.

_____. Yo también vengo a decirles adiós a los muchachos: sobre el problema del machismo en La importancia de llamarse Daniel Santos de Luis Rafael Sánchez. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 5, n. 1, p. 34-48, 2013.

ELIOT, T. S. La tradición y el talento individual. In: _____. **Ensayos escogidos**. Traducción de Pura López Clomé. México: UNAM, 2000. p. 17-29.

GELPÍ, J. El clásico y la reescritura: Insularismo en las páginas de La guaracha del macho Camacho. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. 59, n. 162-163, p. 55-71, 1993.

GRAMS JUNIOR, M. **William Boyd & Hopalong Cassidy**. nov. 1999. Disponível em: <<http://www.b-westerns.com/hoppy3b.htm>>. Acesso em: 30 jul. 2012.

LÓPEZ-BARALT, L. La guaracha del macho Camacho, saga nacional puertorriqueña. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. 64, n. 184-186, p. 104-123, 1998.

PAZ, O. **Os filhos do barro**. Tradução de Olga Zavary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

POUILLON, J. **O tempo no romance**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Edusp, 1974.

RONDÓN, J. C. S. **Poética de lo soez**: Luis Rafael Sánchez – Identidad y cultura en América Latina y en el Caribe. 2006. 145 f. Dissertation (Doctor of Philosophy) - University of Nebraska, Lincoln, 2006.

SÁNCHEZ, L. R. **La importancia de llamarse Daniel Santos**. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2000.

_____. Hacia una poética de lo soez. In: RONDÓN, J. C. S. **Poética de lo soez**: Luis Rafael Sánchez – Identidad y cultura en América Latina y en el Caribe. 2006. 145 f. Dissertation (Doctor of Philosophy) - University of Nebraska, Lincoln, 2006. p. 123-136.

*Canção popular e cultura de massa em La importancia
de llamarse Daniel Santos, de Luis Rafael Sánchez*

SANTOS, L. **Kitsch e cultura de massa na América Latina**: a narrativa latino-americana dos anos 70-80. 1993. 281 f. Tese (Doutorado em Literatura Espanhola e Hispano-americana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

ZAVALA, I. **El bolero**: historia de un amor. Madrid: Celeste, 2000.

ZAYAS, E. R. C. Reseña de BARRADAS, E. Para leer en puertorriqueño: acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Cultural, 1981. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. 51, n. 130-131, p. 363-364, 1985.

_____. Reseña de SÁNCHEZ, L. R. La importancia de llamarse Daniel Santos. Hanover, N. H.: Ediciones del Norte, 1988. **Iberoamericana**, Madrid, v. 55, n. 146-147, p. 515-516, 1989.

Recebido em 27/10/2014

Aceito para publicação em 18/04/2015



UNA POSIBLE CLAVE DE INTERPRETACIÓN PARA LA NARRATIVA BREVE DE PÍO BAROJA: LA PERCEPCIÓN BAROJIANA DEL ENTORNO LITERARIO

Francesca CRIPPA*

- **RESUMEN:** La producción de narrativa breve de Pío Baroja anticipó de forma variada y original el imaginario temático y estilístico que, más adelante, caracterizó también la vastísima producción novelesca del escritor vasco. En particular, a pesar de considerarse un autor marginal con respecto a la Generación de 1898, en su narrativa breve Baroja quiso reflexionar sobre muchos de los motivos dominantes que definen la marca de compromiso social que, según algunos críticos, determinaría la verdadera naturaleza de la generación. La finalidad de este trabajo es la de analizar las relaciones entre la producción de narrativa breve barojiana y el peculiar contexto en el cual fue concebida.
- **PALABRAS CLAVE:** Narrativa breve española. Siglo XX. Generación de 1898. Pío Baroja.

Introducción

La narrativa breve barojiana se configura como un conjunto heterogéneo de textos que desarrollan temas diferentes a través de estructuras narrativas variadas que van del cuento tradicional a la parábola y de la pieza teatral al relato filosófico. A través de esta multiplicidad de tipologías narrativas, el autor quiso reproducir la complejidad estructural de la sociedad española de su tiempo sin embellecimientos ni censuras sino, al contrario, tratando de captar los pormenores más significativos a la hora de entender los cambios radicales que afectaron al país en las primeras décadas del siglo XX. Es más, en esos años Baroja experimentó personalmente las muchas dificultades, preocupaciones e inquietudes compartidas por la mayoría de los españoles y esta misma experiencia se fue inevitablemente reflejando en su producción de cuentos y novelas cortas, a la composición de los cuales el autor dedicó toda la primera parte de su carrera literaria. Por esta misma razón, en los

* UCSC – Università Cattolica del Sacro Cuore. Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere. Milano – MI – Italia. 20124 – francesca.crippa@unicatt.it

textos que pertenecen a la época en cuestión, el narrador adquiere a menudo el papel de observador externo, compartiendo los puntos de vista del autor y su actitud ferozmente crítica en la representación de las contradicciones que acompañaron el atormentado camino de España hacia la modernidad.

No nos sorprende, pues, que en las páginas de los relatos breves barojianos sentimientos como la falta de fe en el ser humano y la sensación de que el hombre está abandonado a su propio destino vayan mezclándose con el vigoroso pulso de la vida manifestado por algunos de los personajes, “hombres de acción” que el autor quiso plasmar con cierto lirismo. Esta misma concepción dual del universo, que según los críticos representaría una reacción inevitable frente al contexto histórico, social y político en el que actuó Baroja, se concretiza a través de la constante contraposición entre dos maneras diferentes de enfocar la realidad: por un lado, de hecho, la desilusión es el sentimiento predominante en los relatos cuyos protagonistas, hombres y mujeres de distintas edades, perciben la felicidad como algo que se ha ido para siempre y que ya no se puede recuperar, pese a lo cual no se puede evitar continuar esperándola; por otro, sin embargo, el pesimismo colisiona con la positividad de relatos en los que la vida aparece retratada como un lienzo de varios colores en el que, sin evitar los claroscuros consecuencia inevitable de la injusticia y de la maldad, el ser humano se puede mostrar capaz de afrontar cada día con renovados ánimo y esperanza.

Como explicado por Julio Caro Baroja en el prólogo a los cuentos de su tío, las peculiares elecciones del autor derivarían fundamentalmente de la honda preocupación de Baroja por las cuestiones sociales, una preocupación que se advierte sobre todo en los numerosos cuentos en los cuales “[...] el individuo, o una conciencia individual, se encaran con la sociedad [...]” (BAROJA, 2008, p. 12), con el objetivo de ocupar una posición bien definida dentro de ella. Por esta misma razón, además, para los personajes barojianos la vida consistiría esencialmente en una perpetua lucha por el autoconocimiento, en un intento por explicarse su yo y su conciencia y en un afán constante para llegar al esclarecimiento de la personalidad. Este mismo deseo los llevará una vez más a la amarga e inevitable percepción del contraste entre las más altas aspiraciones del yo y los estrechos horizontes ofrecidos, al contrario, por una realidad que en la mayor parte de los casos aparece degradada social y moralmente.

La complejidad temática que se acaba de esbozar se debería, pues, a dos factores principales que, según la crítica, resumirían también el espíritu de toda la Generación de 1898: por un lado la conciencia del autor de ser el testimonio directo de una época de transición muy determinante para la definición de los rasgos constitutivos de la España moderna; por otro la voluntad de reflejarla concretamente en su producción literaria y plasmarla en todas sus dinámicas, transformando el dato histórico en una obra de arte. Diferentemente de otros autores del ‘98, para alcanzar este objetivo Baroja decidió celar su personalidad detrás de la de sus personajes,

concediéndoles así la posibilidad de retratar la realidad sin filtros ni intervenciones directas por parte del escritor, cuya presencia se manifiesta sólo a través de una total adhesión de los personajes mismos al universo ideológico barojiano.

La directa consecuencia de todas estas peculiares elecciones estilísticas, inspiradas por las primeras vanguardias neorrealistas, es la predominancia, dentro de la narrativa breve barojiana, del elemento descriptivo cuya verdadera finalidad, según Baroja (1976, p. 229), es la de fundir la visión subjetiva del personaje con la voluntad documentalista de quien escribe, una fusión que determina, como sugieren sus propias palabras, el verdadero valor de la obra literaria:

Suponiendo, pues, que en mi obra literaria hay algo de valor [...] voy a decir, con el mínimo de modestia, cuál puede ser, a mi modo, el valor o mérito de mis libros. Este valor creo que no es precisamente literario ni filosófico; es más bien psicológico y documental.

De acuerdo con los estados de ánimo de los personajes, el rigor y la exactitud en las descripciones se plantean, pues, como unos de los rasgos distintivos del relato breve barojiano, junto al ya mencionado interés del autor hacia los problemas de las personas comunes y las consecuentes críticas a las instituciones. En su papel de observador externo pero emocionalmente copartícipe, Baroja (1976, p. 811) maneja cuidadosamente los datos sobre la realidad y los recoge con meticulosa atención, sin deformaciones o errores porque, desde su punto de vista, “[...] la condición primera del escritor es la exactitud. La medida exacta en lo que es medible, hasta en lo que es fantasía.” Esta afirmación, sin embargo, no implica que sus cuentos estén completamente exentos de elementos de ficción literaria: al contrario, la ficción se transforma a menudo en un instrumento necesario para la creación de metáforas que ayudan a la interpretación del texto y detrás de las cuales se pueden entrever la formación filosófica y el pensamiento del autor.

La percepción barojiana del entorno literario

Baroja publicó su primer libro, una recopilación de cuentos titulada *Vidas sombrías*, en 1900. La mayoría de las narraciones contenidas en la antología fueron compuestas en Cestona y están protagonizadas por los habitantes de esa misma región y de los demás lugares en los que vivió el autor, además de inspirarse en su propia experiencia como médico en un pequeño pueblo de la provincia española. Por la abundancia de las referencias autobiográficas y el apego del autor a la realidad, la colección es el testimonio más evidente de la voluntad de Baroja de asentar su narrativa breve en un entorno absolutamente creíble y, más aún, contemporáneo¹:

¹ La importancia del elemento autobiográfico en estos cuentos juveniles es testimoniada por las palabras del mismo Baroja (1918) que, en el prólogo a sus *Páginas escogidas*, reveló el origen de los

en los relatos de la colección, efectivamente, el autor no se traba con la sintaxis o el refinamiento en el estilo y su técnica narrativa es esencialmente realista, es decir, basada en la observación atenta de ambientes, situaciones y personajes que le sirven para representar, en grados y formas distintas, las diferentes facetas de la sociedad española de su época.

La última edición de la colección, publicada en 2008 por Alianza, recoge todos los cuentos escritos por Baroja en los primeros años de su actividad literaria más algunas novelas cortas, fechadas posteriormente, cuyas temáticas y estructuras, según la crítica, completan el cuadro general de la producción barojiana de narrativa breve. En los textos que pertenecen a esta antología, la voluntad documentalista del autor se manifiesta a través de elecciones estilísticas y formales diferentes según la finalidad específica que Baroja se propuso lograr en cada uno de ellos (MORAL, 1974).

En primer lugar, Baroja percibió y quiso representar en su narrativa breve la relación entre el contexto social de su época y el paisaje español. Por esta misma razón, decidió retratar los ambientes sin limitarse a la pura y simple observación objetiva del elemento natural o ciudadano, sino contextualizándolos socialmente y transformándolos en la proyección literaria de un amplio abanico de percepciones humanas, representadas por las diferentes reacciones de los personajes frente a los desafíos que la realidad les propone. Es más, la meticulosidad y la espontaneidad del autor en retratar la realidad contribuyeron a crear ambientes muy logrados con un estilo parecido a la técnica del cronista que por un lado mira al mundo como espectador, interponiendo distancia, y por otro lo trata, cuando puede, con participación activa. Como explicado por Corrales Egea (1969), para alcanzar este mismo objetivo, en algunos casos Baroja interpuso entre sí mismo y la realidad una lente de observador, creando distancia: el resultado es la descripción de ambientes vagos que, paradójicamente, al presentar la vida actual como algo eludible e inexacto, le confieren todavía más realismo y apego al contexto social de la época. Este mismo deseo de crear perspectiva y de disponer de cierta distancia cuando se mira al mundo se concretiza también a través de la presentación de escenas en las que los protagonistas se deleitan en contemplar el paisaje que les rodea desde un cerro, un monte o un mirador porque, al observar las cosas desde un punto elevado, desde lejos, la distancia creada les permite elaborar la realidad percibida, mezclando observación objetiva y voluntad interpretativa al mismo tiempo (ARREGUI ZAMORANO, 1998; LÓPEZ-MARRÓN, 1985).

En los relatos breves barojianos, la autonomía estética que adquiere la representación del paisaje español y la consecuente enajenación lírica del narrador en las impresiones paisajísticas, que superan claramente la función de mero escenario que desempeñaban en la novela realista, se configuran, pues, como unos

relatos, asegurando haber recogido en ellos su personal experiencia de estudiante ciudadano, médico rural e industrial madrileño.

de los rasgos más innovadores del estilo del autor. En las manos de Baroja, en particular, el paisaje castellano se convierte en materia literaria porque, desde el punto de vista del autor, sólo a través de la vuelta a los orígenes y del contacto directo y espontáneo con la naturaleza es posible recuperar las cualidades estéticas y los valores espirituales eternos, universales y cosmopolitas que formarían parte del verdadero espíritu nacional.

De vez en cuando, además, la contemplación de los aspectos negativos del paisaje, de su monotonía, sequedad y líneas rectas interminables, invitan a los personajes a la reflexión interior y al ahondamiento en las verdades del alma, según un procedimiento básico que consiste en la traducción o expresión de los sentimientos más hondos del alma, objetivándolos en algo concreto, en un escenario, en una actitud o en una acción, es decir, sacándolos fuera del reino interior del yo y exteriorizándolos en una imagen perceptible del mundo exterior. Esta misma idea del paisaje o de la naturaleza como correlato imprescindible del personaje contemplativo se debió, en larga medida, a las influencias del pensamiento de Schopenhauer sobre la producción narrativa barojiana (ORDÓÑEZ GARCÍA, 1996, p. 139-159) y representa quizás el último atisbo de la tradición literaria romántica dentro de la producción narrativa barojiana. Más adelante, en los cuentos filosóficos, el escritor abandonó casi completamente la dimensión de lo real para privilegiar, al contrario, ambientaciones fantásticas o imaginadas que se convierten en representaciones metafóricas y críticas de los aspectos más desagradables de una sociedad en la que el artista ha dejado ya de reconocerse, según los nuevos cánones modernistas introducidos por Darío.

En otros relatos, Baroja emplea estrategias literarias más tradicionales y, consecuentemente, la visión de la realidad que nos proporciona adquiere los matices característicos de la crítica social realizada esta vez a través de una mirada acusadora dirigida explícitamente al entorno político, social y cultural de su tiempo. El autor alcanza este objetivo no sólo mediante referencias concretas a su propia experiencia biográfica sino también gracias a su habilidad en la elaboración de las descripciones, las cuales resultan constantemente recargadas de pormenores necesarios a forjar el cuadro completo y significativo de toda una época. Ante los ojos de los lectores, pues, desfilan los más distintos personajes y escenarios a través de los cuales el autor recorre el ancho mapa de España porque, desde su punto de vista, el paisaje y el contexto histórico son partes integrantes de la constitución moral y social de la vida de cualquier país y, en el caso específico de España, unos componentes imprescindibles para comprender e intentar solucionar el drama nacional. Por esta misma razón, además, en los relatos que pertenecen a esta segunda categoría, el interés del escritor se mueve desde la observación del paisaje, que en algunos casos resulta ser solamente un pretexto literario, hacia el análisis psicológico de los personajes que lo habitan, dignos representantes de las diferentes actitudes desarrolladas por los españoles hacia las revoluciones de principios del

siglo XX. Este tema, el cual forma parte de la *intrahistoria*², aparecerá más adelante en casi todas las ficciones barojianas vinculadas con los acontecimientos de la Guerra de la Independencia y de las Guerras Carlistas.

Otro aspecto muy interesante de la colección lo constituye la representación que Baroja hace de la ciudad de Madrid, connotada con matices de áspera crítica social dirigida sobre todo hacia las costumbres de todas esas clases sociales que fundan sus propios privilegios sobre el vacío de las apariencias. Este mismo aspecto queda confirmado en varios cuentos por las palabras del narrador, el cual proporciona a los lectores la imagen de un Madrid cupo y triste, poblado por “seres cansados por la pesadumbre de la vida” (BAROJA, 2008, p. 47). Más en general, el Madrid que nos describe Baroja es el Madrid suburbano, del barrio sucio y mísero, de los tipos humildes, del hampa y de los vagabundos, es decir, de esa misma ciudad que ya había sido objeto de elaboración literaria en las obras de algunos costumbristas del siglo XIX y en algunas novelas y episodios de Galdós. Sin embargo, la sociedad madrileña que Baroja presenta está aún más desamparada, violenta, trágica y grotesca, mientras que la ciudad como institución parece haberse convertido en un lugar en el que se desahogan con prepotencia los peores defectos humanos como, por ejemplo, la intolerancia, la indiferencia, la maldad y el egoísmo. Apartándose de la voluntad escapista compartida por otros autores de su generación, Baroja no quiere mostrar al lector contemporáneo un Madrid idílico sino, al contrario, representado fielmente e inspirado por su propia experiencia. Asimismo, lejos de querer proporcionar una visión omnicomprensiva del contexto urbano, decide resaltar algunos aspectos de ello, los que, desde su punto de vista, resultan ser más útiles para entender los enormes cambios que interesaron, no sólo la ciudad de Madrid sino todas las mayores ciudades españolas, a principios del siglo pasado y que causaron graves trastornos y disparidades sociales. Por consecuencia, en algunos relatos el autor critica, mediante alucinantes imágenes de pesadilla, la progresiva destrucción del ambiente natural a causa de las consecuencias de la industrialización y frente a la más total indiferencia de muchos de sus contemporáneos. Este mismo aspecto queda confirmado por las descripciones del cuento “Nihil”, en el que la representación de un genérico contexto urbano se convierte, metafóricamente, en la concretización de todos los peores defectos de la sociedad y de las consecuencias más negativas de la Revolución Industrial sobre ella:

El paisaje es negro, desolado y estéril; un paisaje de pesadilla de noche calenturienta; el aire espeso, lleno de miasmas, vibra como un nervio dolorido. [...] En la llanura extensa se ven grandes fábricas de ladrillo, con inmensas

² La formulación teórica del concepto de *intrahistoria* como historia de los hechos cotidianos y de las personas comunes y no como la historia de las grandes empresas bélicas y de los hombres importantes se debe a Miguel de Unamuno. A pesar de ello, todos los demás miembros de la generación adoptaron este mismo tema y le dieron aplicaciones distintas en sus obras.

chimeneas erizadas de llamas, por donde salen a borbotones bocanadas de humo como negras culebras que suben lentamente desenvolviendo sus anillos a fundir su color en el color oscuro del cielo. (BAROJA, 2008, p. 79).

La visión negativa que Baroja ofrece de la ciudad queda confirmada también por los relatos de encuadre rural, es decir, todas esas narraciones breves cuyas tramas están basadas en la más que evidente contraposición entre el ambiente ciudadano y la vida en el campo o en la costa. En ellas, el autor no se limitó a observar el paisaje desde un punto de vista externo sino que decidió retratarlo desde dentro, muy detalladamente, para reforzar el valor simbólico de las historias contadas.

Baste con citar, con este propósito, los cuentos de ambientación marina, en los que se manifiesta más que nunca la nostalgia de Baroja por formas de organización social más sencillas y respetuosas del medio ambiente y de su aportación a la constitución de relaciones solidarias entre los hombres. En ellos, a pesar de que el autor describa una naturaleza incontrolada, amenazadora y casi cruel, los aspectos más sublimes del paisaje ejercen, en realidad, un fuerte atractivo sobre el ser humano y, sobre todo, empujan a los personajes a colaborar entre ellos en una lucha fraternal para la sobrevivencia. Si en el cuento “Grito en el mar”, por ejemplo, el autor compara la rebosante fuerza de las olas a una furia arrasadora, en otro relato, “Ángelus”, esta misma fuerza es lo que une a los protagonistas, “[...] trece valientes curtidos en el peligro y avezados a las luchas del mar.” (BAROJA, 2008, p. 87). Además, como subrayado por las palabras del mismo narrador, a cualquier manifestación de los fenómenos naturales siempre le corresponde una peculiar predisposición de la personalidad humana:

El mar es como una reflexión del alma del hombre, su flujo es su alegría, su reflujo la tristeza; vencido por la civilización, protesta contra ella en los días de tempestad; grande como es, no tiene misericordia ni para los pequeños ni para los humildes; a todos los aplasta con sus furores... (BAROJA, 2008, p. 148-149).

En la mayor parte de los relatos breves de ambientación rural, la mirada que el autor le dirige a la realidad natural más incontaminada de su propia tierra, el País Vasco, se caracteriza por la elección de tonos de lírica ternura y de plácida nostalgia. A través de estos relatos, efectivamente, Baroja adopta la realidad vasca como modelo de vida e identifica con ella los aspectos más positivos de la sociedad de su época para llegar a reflexionar sobre cómo ella tendría que evolucionar en el futuro. Una vez más, esta misma voluntad autorial se hace más manifiesta en los cuentos filosóficos en los que Baroja llega al extremo de imaginar una sociedad perfecta e idealizada en la que el hombre pueda basar su propia existencia en la construcción

de una relación armónica con la realidad que lo rodea. Desde este punto de vista, el cuento más significativo es “Piedad postrera”, en el cual el narrador describe esta posible unión a través de una imagen casi bíblica:

En una inmensa pradera bañada por el sol, celebraron en el mundo la fiesta de la emancipación de los vivos. Y por delante del hombre desfilaron los animales llenos de inmenso agradecimiento: los caballos y los asnos, las vacas, los perros, los elefantes, los leones y las serpientes, y todos miraban al hombre con amor, porque había dejado de ser su verdugo para ser su verdadero amigo. (BAROJA, 2008, p. 65).

En todos los cuentos y novelas breves de Baroja se percibe una clara conexión entre el contexto presentado y la vibrante protesta contra la misma realidad que el autor está describiendo. La melancolía ambiental y las atmósferas decadentes de muchos de estos relatos se convierten consecuentemente en el reflejo del dolor, real y concreto, por los eventos trágicos que derrumbaron al país a principios del siglo XX. Desde la perspectiva del autor, la grandeza del pasado, ya irremediablemente fallecida, no puede volver a repetirse y las descripciones proporcionadas hacen patente la incurable fractura entre lo que es y lo que ha sido: por esta misma razón, el elemento histórico, disfrazado de ficción literaria, entra a menudo dentro de las narraciones y desempeña en ellas un papel de fundamental importancia, basado principalmente en el recurso a la contraposición de imágenes contrastantes.

Para alcanzar su finalidad crítica, es decir, para subrayar la oposición entre una visión idealizada del país compartida por muchos de sus contemporáneos y la verdadera realidad de su época, Baroja también llevó a cabo un proceso de progresiva deshumanización de algunos de sus personajes, proceso que alcanzó los niveles más elevados en el caso de la animalización de los protagonistas. Una vez más, detrás de esta peculiar elección del autor se esconden, por un lado, la característica actitud polémica de Baroja y, por otro, su voluntad de censurar, a través del recurso a una ironía amarga y desilusionada, la ineptitud de muchos representantes de la clase política y de las instituciones de su tiempo. Esta voluntad denigratoria del autor se manifiesta sobre todo en sus relatos filosóficos, en los que el escritor vasco desarrolla temas abstractos para profundizar la reflexión sobre sus más grandes obsesiones: ciencia, religión, sociedad y política. Lejos de poder considerarse como seres individuales, los protagonistas de los relatos en cuestión personifican específicas tipologías humanas y se convierten, simbólicamente, en instrumentos capaces de reflejar las dudas y las inquietudes de toda una generación de artistas.

Conclusiones

A pesar de negar la existencia de un grupo generacional articulado, Baroja reconoció unos caracteres comunes a todos los intelectuales que lo representaron, es decir, el inconformismo y el deseo de rebelión contra la organización política y social de aquellos años. De la misma manera, como subrayado por Blanco Aguinaga (1970), Campos (1981) y Juan Arbó (1969), la natural propensión barojiana al pesimismo y a la melancolía también podrían considerarse manifestaciones concretas del espíritu del '98, así como la palpitación en lo que ha sido llamado el "problema de España"³. De hecho, la narrativa breve del autor vasco constituye un evidente testimonio del interés de Baroja hacia la circunstancia socio-política y cultural que rodeó el proceso formativo de su personalidad y, por consiguiente, su manifiesta preocupación por España pronto se convirtió en una actitud acusadora ante la realidad española. Es más, desde este punto de vista, la visión barojiana es quizás entre las más duras de todo el '98 y se acerca, en cierto sentido, a la última visión esperpéntica valleincliniana.

Sin embargo, la crítica feroz que Baroja elaboró de la sociedad de su tiempo y de la idiosincracia del español no obedeció sólo, como muchos han pensado, a factores psicológicos del autor, así como no fue simplemente el resultado de su resentimiento personal o de su malhumor porque él, en realidad, nunca quiso apartarse de la búsqueda del auténtico ser de España. Al contrario, siempre estuvo convencido de que la intuición de los problemas y la capacidad para integrarlos y concederles dignidad literaria en un todo completo y unitario, pudieran otorgarle a su producción narrativa el valor de documento fundamental para el conocimiento de toda una época. Este supuesto valor documental de la literatura es algo que Baroja (1976, p. 1100) se planteó a nivel teórico en más de una ocasión y sobre el cual expresó frecuentemente su opinión personal, como en las palabras que siguen:

Los escritores suponen que conocen un país si conocen su literatura; los políticos tienden a enterarse de las condiciones de un pueblo por la Historia, y ¡por qué Historia! Ninguno de los dos sistemas es exacto, pero está más cerca de la realidad la tendencia de los escritores que la de los políticos.

Las palabras que se acaban de mencionar confirman el papel de testimonio desempeñado por la literatura y la importancia que, según Baroja, detiene el texto literario a la hora de acercarse a la comprensión de las dinámicas que subyacen a la constitución de la identidad nacional de cada país.

³ Afirmó el mismo Baroja (1976, p. 897): "Yo creo que para España, como para todos los países, su primer problema es el conocimiento profundo de su manera de ser. [...] El país necesita conocer lo más perfectamente posible su geografía, su étnica, su historia, su industria, su comercio, su literatura y su arte."

Flores Arroyuelo (1971) ha analizado las reflexiones que hizo Baroja sobre el carácter de la generación que tuvo ante sí y sobre el reto de la transformación que exigió la sociedad española de su época. Desde el punto de vista del crítico, si lo observamos desde esta perspectiva, lo que más caracteriza a la narrativa breve barojiana es el deseo de penetración del mundo real, inagotable inspirador y proveedor de materiales, la intromisión de los pensamientos del propio autor en él y, más aún, las constantes referencias a hechos históricos concretos. Para concluir este trabajo, pues, es posible afirmar que la narrativa breve barojiana representa y concretiza la voluntad del autor de retratar a la verdadera España con trazos seguros y apasionados, criticando sobre todo el vacío agonizante que atañe la sociedad de la época analizada y las abúlicas condiciones sociales y culturales del país. Por consiguiente, Baroja se adentra en la historia, entendida más bien como educación del pensamiento que, según el autor, puede contribuir a la explicación del presente y a una correcta predisposición hacia el futuro. En este viaje y usando los instrumentos que la literatura posee, el autor logra realizar una reflexión profunda y responsable, relativizada por su pesimismo y escepticismo, sobre uno de los momentos más significativos del reciente pasado español. Al mismo tiempo, a través de la representación de escenarios reales y concretos, Baroja proporciona a los lectores de sus cuentos y novelas breves un cuadro completo y exhaustivo, tanto de los aspectos positivos como de los negativos, que determinarían la verdadera naturaleza del “ser español”. En este sentido, la contribución de su producción de narrativa breve resulta configurarse como una de las más sinceras y acertadas de toda su Generación.

CRIPPA, F. A possible way of interpreting Baroja's short narratives: the barojian perception of the literary background. *Itinerários*, Araraquara, n. 41, p. 157-167, jul./dez. 2015.

■ **ABSTRACT:** *Baroja's short narratives originally resume the main thematic and stylistic features of the author's entire fictional production. More precisely, Baroja did not consider himself a member of the Generation of 1898 but in his short narrative production he decided to use many of the main topics that, according to the critics, define the social compromise of the Generation. The aim of this work is to analyze Baroja's short narrative production in order to understand how it may reflect the background in which it was produced.*

■ **KEYWORDS:** *Spanish short narratives. 20th Century. Generation of 1898. Pío Baroja.*

REFERENCIAS

ARREGUI ZAMORANO, M. T. **Estructuras y técnicas narrativas en el cuento literario de la generación del 98**: Unamuno, Azorín y Baroja. Pamplona: EUNSA, 1998.

BAROJA, P. **Páginas escogidas**. Madrid: Fortanet, 1918.

_____. **Obras completas**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1976.

_____. **Cuentos**. Madrid: Alianza, 2008.

BLANCO AGUINAGA, C. **Juventud del 98**. Madrid: Siglo XXI, 1970.

CAMPOS, J. **Introducción a Baroja**. Madrid: Alianza, 1981.

CORRALES EGEA, J. **Baroja y Francia**. Madrid: Taurus, 1969.

FLORES ARROYUELO, F. J. **Pío Baroja y la historia**. Madrid: Helios, 1971.

JUAN ARBÓ, S. **Pío Baroja y su tiempo**. Barcelona: Planeta, 1969.

LÓPEZ-MARRÓN, J. M. **Perspectivismo y estructura en Baroja**. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1985.

MORAL, C. del. **La sociedad madrileña fin de siglo y Baroja**. Madrid: Turner, 1974.

ORDÓÑEZ GARCÍA, D. Baroja y Schopenhauer: implicaciones narrativas del mundo como representación. In: LOZANO MARCO, M. Á. (Ed.). **Schopenhauer y la creación literaria en España**. Alicante: Universidad de Alicante, 1996. p. 139-159.

Recebido em 01/10/2014

Aceito para publicação em 13/04/2015



OS MODOS DE LEITURA E CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO NO ROMANCE *NIEBLA*, DE MIGUEL DE UNAMUNO

Alexandre Silveira CAMPOS*

■ **RESUMO:** Este artigo aborda como a proposta de alguns conceitos fundamentais para a análise do espaço em obras literárias, tais como, natureza, cenário, paisagem e território podem servir para uma leitura crítica e dialética de dicotomias importantes presentes no romance *Niebla*, de Miguel de Unamuno, tais como província/metrópole, campo/cidade e natureza/sociedade.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** *Niebla*. Miguel de Unamuno. O espaço na literatura. Topoanálise.

Como um autor constrói os cenários de sua obra? Qual a importância que o ambiente tem dentro de uma cena, de um capítulo ou de uma estrofe? Que relações de significado se estabelecem entre os lugares de um romance e as ações de seus personagens? Quais consequências se desenrolam dentro de um texto quando um personagem se estabelece, se desloca ou apenas olha uma paisagem? É possível construir uma obra sem um espaço? Há literatura sem um “em”?

Tais questionamentos são exemplos de que pode ser bastante profícua a investigação literária dos espaços de uma obra. Da vida privada aos panoramas sociológicos, de implicações estruturais narrativas às explicações psicológicas ou históricas, o estudo do lugar propõe-se como ferramenta sólida para uma leitura crítica por estar sempre intimamente ligado ao que o texto diz, ao mesmo tempo em que abre um grande leque de inferências que podem relacionar o objeto literário às mais diversas áreas do conhecimento.

Porém, mesmo sendo de fácil justificativa, a análise do espaço na obra literária deve procurar ir mais fundo, pois, de imediato, percebe-se que o tema não se dá somente na relação entre os personagens e os ambientes em que estão, apesar de essa ser também uma questão fundamental. Objetos, deslocamentos, relações, modos do olhar, velocidade e, por estranho que pareça, o próprio “tempo” (tido aqui como um dos elementos complexos da narrativa) estão ligados à estruturação do espaço de uma obra.

A palavra poética cria, a seu modo, o seu espaço. O texto literário, por mais realista que se deseje, tem sua peculiaridade, seu conjunto de regras para estabelecer

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Literatura. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – xandaosc@ig.com.br

seu ambiente. Em outras palavras, um certo modo de se lidar com o espaço é umas das marcas da literariedade de um texto. Convergindo nesse sentido se estabelece a opinião de um teórico preocupado com uma explicação fenomenológica do fato poético, G. Bachelard (1989, p. 190-191, grifo do autor) diz:

A imagem poética é o acontecimento psíquico de menor responsabilidade. Procurar-lhe uma justificação na ordem da realidade sensível, como também determinar seu lugar e seu papel na composição do poema, são duas tarefas que se deve ter em vista apenas em segundo plano. Na primeira indagação fenomenológica sobre a imaginação poética, a imagem isolada, a frase que a revela, o verso, ou às vezes a estância, ou a imagem poética que brilha, formam *espaços de linguagem* que uma topoanálise deveria estudar.

Interessa aqui a caracterização do termo “topoanálise”. G. Bachelard (1989) a define como uma disciplina ligada à natureza da imagem poética, preocupada essencialmente com as formas de estruturação de um “ambiente” poético, ao qual ele denomina “espaços de linguagem”. Nesse sentido, uma topoanálise estaria preocupada em abarcar não só os estudos das relações entre personagem e lugar, mas, também, a construção de imagens inusitadas ou da poeticidade do texto em relação à constituição do seu espaço.

Parece-nos proveitoso, como instrumento de análise, adotar este conceito de topoanálise. Não só pelo fato de nos distanciarmos da armadilha de uma topografia literária meramente descritiva, mas principalmente pela vantagem de manter em foco a observação constante do fato poético. Assim, o estudo do espaço de uma obra seria não somente a identificação, ou a descrição, dos cenários e da natureza de uma obra, e sim a análise da palavra que constrói determinados tipos de cenário ou representa de certo modo a natureza.

Sob esse foco, dizer, por exemplo, que os autores árcades apresentam a natureza como um espaço idílico não passaria de mera descrição. A questão estaria em se discutir por meio de quais recursos aquele texto relaciona a representação de determinado ambiente, ainda que imaginário, a certo sentimento de refúgio, de fuga ou de amparo e quais as diversas implicações desse procedimento.

Continuando a desenvolver a idéia de um instrumento de análise que trabalhasse o fenômeno do espaço em um texto poético, G. Bachelard (1989, p. 202) restringe sua disciplina da seguinte forma: “[...] daríamos a essa análise auxiliar da psicanálise o nome de topoanálise. A topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima.”

Os estudos do espaço, ou uma topoanálise, ainda nos termos que o próprio Bachelard propõe no início de sua explanação, não precisam, necessariamente, estarem restritos ao âmbito da psicanálise ou da psicologia. Mas, pelo contrário, as relações de sentido da construção dos espaços podem ter implicações que envolvam

a análise da estrutura narrativa, a teoria literária, a filosofia, a sociologia, a história, a antropologia e, talvez, tantas disciplinas queira, ou possa, o analista.

Por outro lado, não nos parece que Bachelard não saiba das limitações de sua proposição. O que acontece aqui é uma questão de método, de um pesquisador que vê o fenômeno poético como um fato essencialmente psíquico, e dá a sua excelente contribuição para o estudo das obras literárias aprofundando-se nesse conceito.

Uma toponálise, ou a análise dos espaços de uma obra, deve sempre servir ao objetivo de ser mais um instrumento na interpretação das construções de sentido de um texto. Sendo assim, seus conceitos ou proposições necessitam estar sempre em diálogo com outros tipos de análise e com as outras dimensões da obra. Frequentemente, por exemplo, os espaços do texto estarão relacionados com as questões que envolvem a representação do tempo.

Tendo em vista esses aspectos, a toponálise, como disciplina que se preocupa com os espaços, deve começar pela conceituação de alguns termos fundamentais, ou, ao menos, daqueles que comumente são usados sem nenhuma preocupação mais rigorosa e acabam servindo, na maioria das vezes pelo senso-comum, mais para confundir do que para esclarecer.

Uma das dicotomias mais importantes para a disciplina em questão, e necessária para a observação do tratamento do espaço em *Niebla* (UNAMUNO, 2002) é a diferenciação entre “natureza” e “cenário”.

Estes são dois termos caros e de valores específicos. Entende-se por “natureza” a representação, mais ou menos fiel – ou verossimilhante –, dos espaços que sofreram pouca ou nenhuma interferência humana, pensa-se a princípio em espaços praticamente ausentes de objetos ou interferências, em termos de arquitetura ou construção. E que também, de alguma maneira, estejam relacionados com o “mundo real”. A descrição de fenômenos empíricos e o modo como eles aparecem dentro do texto literário é extremamente importante para o conceito de natureza. Uma narrativa que, por exemplo, descrevesse um ambiente com árvores azuis ou cavalos alados e no contexto da obra fosse chamada de natureza, ou tivesse um tratamento dado como o de um mundo natural, ainda assim, deveria ser descrita pela toponálise como “cenário”.

Pois, em primeira instância, é chamada de cenário a representação de todo espaço criado pela ação humana. O cenário pode ser constituído por qualquer interferência do homem na natureza, mas ele é, sobretudo, o espaço que culturalmente o homem constrói para si. É o ambiente que pode ser tratado de “natureza humana”, pois ele reflete o indivíduo ou o povo que o criou e dá profundos indícios da configuração da alma daqueles que o construíram. Por isso é de grande importância para o historiador, o sociólogo, o antropólogo e para qualquer pesquisador das artes. O cenário é a casa, os seus cômodos e objetos, é a cidade, a rua, os espaços públicos, a estrada, o barco, a igreja e o templo, a biblioteca, a escola, o café, o cassino, o bar, o labirinto, o teatro, a sala, o corredor e a cabana.

É enorme a riqueza de valores de significados que os cenários possuem. Sejam eles objetos empíricos, representativos ou imaginários, eles expressam de diversas formas uma imagem complexa não só daqueles que os criaram, mas daqueles que os habitam, transitam por eles ou simplesmente os observam. O cenário está sempre em relação a alguém, e nesse sentido ele é mais íntimo do homem do que a própria natureza.

É preciso, porém, não esquecer que natureza e cenário são conceitos dicotômicos, e que normalmente aparecem dentro de um processo dialético nas obras de arte. Cabe, portanto, ao analista literário observar a relação que cada autor estabelece entre seus cenários e naturezas, e como essa topografia interage com os demais aspectos do texto. Principalmente, nas formas de interação entre espaços e personagens.

Talvez seja esse – o da topoanálise – um ponto de vista privilegiado para a observação de fenômenos que normalmente são vistos de outros ângulos. Questões como campo e cidade, sagrado e profano, pátria, exílio, estrangeirismo e família estão intimamente ligadas ao problema da constituição dos espaços na obra literária. É até contraditório tratar de tais aspectos sem ter em vista a descrição dos cenários em que eles ocorrem ou a relação que se estabelece com a natureza em que eles aparecem. Por isso, nenhum espaço pode ser visto de forma neutra. Toda a ação da narrativa se passa em algum lugar. E é essa carga de significado que pode ser explorada.

Assim um crítico atento ao cerne do problema ao qual ele se propõe a avaliar busca um campo de observação coerente com seu estudo. É o que se observa, mesmo quanto à escolha lexical, no comentário que A. Berardinelli (2007) faz acerca da relação entre os conceitos de província e cidade nas obras artísticas ocidentais do início do século XX. Apontando o preciso ambiente cultural e o momento histórico em que *Niebla* foi escrito, e, sobretudo, preocupado em determinar a origem de certos procedimentos artísticos relacionados ao espaço, ele diz:

A modernidade nasceu como negação da província, daquele universo orgânico, internamente estruturado, intensamente visível em cada uma de suas partes e fechado que é a província. Província é antes de tudo o limite, a fronteira além da qual deveria existir ou se imagina que exista o Grande Mundo. (BERARDINELLI, 2007, p. 68).

Aqui a província aparece como um cenário fechado, ela é o limite espacial que provoca o sentimento de sufocamento que pode ser identificado em vários autores do chamado romance moderno¹.

¹ Berardinelli (2007) relaciona esse período com os autores que surgem, principalmente, no final do século XIX, até meados do século XX ou o fim da segunda guerra mundial.

O crítico italiano demonstra bastante interesse pela questão da relação das transformações dos espaços geográficos com as obras que começaram a surgir no momento de grande efervescência criativa literária – e que abarcou nesse período histórico praticamente todas as áreas do conhecimento humano – que foi a virada do século XX, sobretudo na Europa e na América do Norte.

Nesses casos, a transformação radical da natureza e o aparecimento de novos cenários influenciaram drasticamente no surgimento de um fazer literário que é fortemente marcado, na maioria dos autores, pela ruptura com a tradição. Surgem nesse período novos problemas e novas dicotomias, e muitas delas aparecem na literatura relacionadas com a construção – ou a destruição – desses novos espaços.

Natureza e cenário são ideias fundamentais para a compreensão do espaço em *Niebla*. No entanto, é necessária a compreensão de outros conceitos para que se possa ir mais fundo no entendimento das relações entre o percurso de sentido das ações narrativas dos personagens e os lugares onde elas ocorrem.

No âmbito das relações de sentido do texto, ou em termos bakhtinianos (BAKHTIN, 1997, p. 98), na alternância do jogo das vozes de uma narrativa polifônica como *Niebla*, natureza e cenário sofrem modificações, distorções e manipulações em diversos sentidos, que muitas vezes transformam ou invertem seus significados mais comuns. A complexidade do romance de Unamuno (2002) concorre para que o espaço ali construído, seja natureza ou cenário, esteja à mercê do seu conjunto de regras específicas.

As ações da narrativa e a disposição dos personagens somados ao espaço em que se concretizam estabelecem o “ambiente”, seja de uma cena ou de um momento do texto. Nesse sentido, o ambiente transforma-se em um importante conceito que “[...] na perspectiva da topoanálise, se define como a soma de cenário ou natureza mais a impregnação de um clima psicológico.” (BORGES FILHO, 2007, p. 25).

Tal “clima psicológico” estabelece-se, em *Niebla*, na verdade por uma soma de fatores intrínsecos e até extrínsecos ao texto. Determinada cena ou capítulo, por exemplo, pode ter uma pretensa ambientação nostálgica que não corresponda ao sentimento de nostalgia comum ao leitor europeu do início do século XX. Ou o ambiente que possua características relativas ao que, genericamente, se espere de uma cena romântica pode transformar-se, dependendo da ação do personagem, em um efeito de ironia.

Não é fato raro na literatura de Unamuno, principalmente a partir das experimentações narrativas de seus relatos de viagem², que o mesmo cenário se transforme em diferentes ambientes ou sofra mais de uma ambientação. Em *Niebla* a ambientação de alguns cenários é de valor fundamental para a estrutura da

² Miguel de Unamuno possui oito obras publicadas, sendo quatro postumamente, que normalmente são classificadas, de modo um tanto quanto generalizante, como relatos de viagem. As mais relevantes são “*Paisajes*” de 1902, “*Por tierras de Portugal y España*” de 1911 e “*Mi Salamanca*”, obra póstuma, de 1950.

narrativa. Principalmente nas relações de deslocamento e fixação do personagem principal que ocorrem em cenários específicos os quais se figurativizam em ambientes determinantes para o decurso da história.

Outro conceito importante ligado às formas do espaço de *Niebla* é o de “paisagem”. Esse é um termo muito utilizado em vários tipos de análise artística, como a pintura, as artes plásticas, a fotografia e o cinema. E também é um conceito importante para diversas disciplinas do conhecimento, tais como a geografia, a história, a arquitetura e a biologia. Porém, o que há de comum no conceito de paisagem em todas essas áreas e mesmo das análises artísticas é que em todas elas a idéia de paisagem está de alguma forma ligada à ação de “olhar”.

Do mesmo modo, apresenta-se na análise do espaço literário a constituição de uma paisagem quando se realiza no texto, seja pela maneira que for, a expressão do olhar do narrador ou do personagem sobre qualquer cenário ou natureza. Em outras palavras, a paisagem se cria pela transformação do olhar sobre o espaço.

Seguindo o mesmo tipo de categorização pode-se identificar em *Niebla* dois tipos de paisagem. A “paisagem natural” que é aquela representada pelo olhar que recai e se exprime sobre a natureza. E a “paisagem cultural” que é o resultado da observação de um cenário. No entanto, qualquer desses tipos de paisagem possui características comuns quando se apresentam como fenômenos que contribuem para a coesão do romance.

A primeira delas é a “extensão”. Toda paisagem possui certo grau de extensão ou amplitude. Assim, as paisagens variam de espaços amplos a cenários da vida privada. Seja ela de maior ou menor extensão a paisagem é também um fenômeno de delimitação do espaço, ou seja, a princípio a paisagem depende de seus limites.

Outra característica importante advém do fato de toda paisagem ser produzida por um olhar, portanto, a paisagem é sempre subjetiva e depende da vivência, da experiência ou do momento do narrador ou do personagem. Sendo assim, não existe paisagem neutra, ela é sempre o produto de uma subjetivação.

Um exemplo de força estética na composição de uma paisagem literária está na obra de Juan Ramón Jiménez (1992), *Platero y yo*. Aqui a natureza andaluza transparece em uma paisagem pura, inocente, de uma alegria profunda misturada a uma tristeza por vezes bucólica, em poemas em prosa que refletem o olhar de um menino com seu burrico cor de prata.

Nessa obra a natureza tem grande importância como ambiente que sustenta a ação, mas sua força está, sobretudo, quando ela aparece como a paisagem de seus personagens. São os olhares das gentes que pertencem a esses espaços que os recriam e os transformam ao mesmo tempo em que são criados e sustentados por eles.

Um último ponto a ser considerado sobre as maneiras de figurativizações de naturezas e cenários de *Niebla* é a questão da manipulação do espaço. A esse modo específico de relação de posse que, de uma maneira ou de outra, todos os

personagens do romance têm com os lugares que ocupam, ou que passam, dá-se o nome de “território”.

O conceito de território, que é aproveitado de outras disciplinas como a sociologia e a antropologia, é bastante útil para uma topoanálise literária, pois identificando de que maneira os espaços são ocupados na obra, quais e que tipo de personagens os ocupam, e qual a relação que eles mantêm entre si, pode-se estabelecer um panorama bastante interessante das relações de significados da obra.

Quando determinada natureza ou cenário é ocupado por um personagem ou este se move e estabelece novos espaços pode-se fazer um levantamento dos limites e dos modos de demarcação dos territórios de cada personagem, identificar os territórios que pertenciam ao herói no início e os que passaram a pertencê-lo no final do texto, se ele adquiriu novos espaços ou se seu território foi reduzido, quais foram as ações que propiciaram a ele aumentar seu território ou de quais subterfúgios lançou mão para defender o seu espaço.

O conceito de território trata da análise das relações de poder. Pelo levantamento dos cenários, ou das naturezas, que estão ocupados no texto, e quem e como os ocupam, pode-se obter um panorama bastante claro das relações de hierarquia entre os personagens, bem como dos jogos de manipulação, das lutas de poder e da força dos seus discursos.

Geralmente, a importância de um personagem está relacionada com o tamanho ou com o valor do território que ele ocupa, domina ou conquista dentro da obra. Também os modos de desenvolvimento do personagem podem ser traçados pelos territórios nos quais ele transitou e qual foi sua relação com esses espaços.

Em suma, pode-se fazer uma análise do percurso narrativo de Augusto Pérez, personagem principal de *Niebla*, pelos modos de transição ou de ocupação dos espaços com que ele se relacionou. Essa espécie de “análise do percurso topológico” seria, então, mais uma ferramenta para a corroboração da análise do percurso do discurso do personagem.

Fazendo referência a outro caso exemplar da literatura de língua hispânica, um dos contos mais célebres do escritor argentino Julio Cortázar (2005), chamado “A casa tomada”, trata exatamente da ocupação de um território. Nesse texto, uma família se vê gradativamente forçada a abandonar sua casa. A ocupação se dá cômodo por cômodo até que os personagens estejam, ao final do conto, expulsos de seu próprio lar, levados a uma condição de completa “desterritorialização”, sem que em nenhum momento se revele quem ou o quê está ocupando a casa. Neste conto temos um bom exemplo de como um personagem sem território – pois talvez não seja possível um personagem sem espaço – é também um personagem sem valor discursivo ou, no mínimo, sem o reconhecimento desse valor.

Em *Niebla* há um interessante jogo de poder entre Augusto Pérez e as duas personagens femininas com que ele se relaciona, Eugênia e Rosarito, e que se mostra muito evidente nos modos de ocupação e de manipulação dos cenários

habitados por cada personagem. No entanto, para uma compreensão mais rica dessas relações e como elas interagem com as manipulações do espaço dentro do romance, se tornam pertinentes algumas informações biográficas e, por assim dizer, “geográficas” do autor.

Miguel de Unamuno nasceu na região norte da Espanha. Mais precisamente em Bilbao, principal cidade do povo Basco. Essa região, de forte tradição separatista, sempre foi um dos centros de maior desenvolvimento espanhol. Por estarem em maior contato com a Grã-Bretanha e com o norte da Europa, os bascos são conhecidos por trazerem inovações comerciais, técnicas e mercadológicas para as terras ibéricas. Mesmo assim, em meados do século XIX, o país Basco pode ser enquadrado naquilo que chamamos hoje de uma região totalmente provinciana.

A educação familiar, que se apoiava em uma figura paterna rígida – porém com a qual Unamuno teve pouco contato, pois seu pai, que era um próspero comerciante faleceu quando ele ainda tinha seis anos deixando a mãe e mais cinco irmãos em situação financeira difícil – e o ambiente de forte tradição católica esforçaram-se por moldar em Unamuno, desde muito cedo, as raízes de um caráter provinciano, católico e basco (talvez não seja um índice biográfico casual o colégio onde ele terminou os estudos de *bachillerato* chamar-se “Instituto Provincial”).

Porém, Bilbao não foi a única cidade de sua vida. Ao ir estudar filosofia e letras na Universidade Complutense de Madrid, Unamuno teve contato com a vida de uma cidade que, se não era uma das grandes capitais cosmopolitas de fins do século XIX, era já, com certeza, uma das capitais culturais do mundo. Pois Madrid era o principal centro de chegada e de passagem dos jovens artistas e intelectuais que vinham das Américas, e do mundo árabe, objetivando principalmente chegar a Paris, que era a grande metrópole comercial, política e cultural até a metade do século XX.

O contato com a multiplicidade cultural e com o ritmo de vida totalmente diferente fez com que o jovem Unamuno, vindo da sossegada Bilbao, em um primeiro momento, se fechasse nos estudos e no seu cotidiano Igreja/Universidade. Consta de sua biografia que é em Madrid que ele abandona o hábito de frequentar as missas diariamente (SALCEDO, 1964, p. 24). Começa nesse momento uma das grandes dicotomias do pensamento unamuniano que vai aparecer com muita força em *Niebla*: “fé e secularização”. É dessa forma que se refere a essa fase um de seus importantes biógrafos:

Unamuno, hombre de ciudad provinciana – de pueblo y de campo, de paisaje rural y no urbano –, se sentía poco a sus anchas en una ciudad que, como Madrid, tenía ya algunas veleidades de cosmopolitismo y, por lo tanto, se hallaba a mil leguas de lo que, según Unamuno, se opone radicalmente al cosmopolitismo: la universalidad. (SALCEDO, 1964, p. 28).

Aparece nesse comentário um dado importante. Durante, mais ou menos, toda a sua obra literária, filosófica e jornalística, Unamuno manteve uma relação de crítica, e de negatividade, com os rumos que vinham tomando o desenvolvimento tecnológico, social e, por consequência, cosmopolita do início do século XX na Europa, mas principalmente em Espanha.

É famosa a polêmica em que se envolveu com o até então amigo – visto que tal polêmica lhes custou o bom relacionamento – e também filósofo José Ortega y Gasset. O já consagrado e tido como o mais importante pensador espanhol do início do século XX, Ortega y Gasset, era um entusiasta da modernidade e crítico veemente do “atraso” em que se encontrava a maioria das regiões do território espanhol. Unamuno, por outro lado, principalmente em suas crônicas e participações na imprensa de Salamanca e Madrid, defendia o ponto de vista de que a Espanha mantinha tradições que não eram necessariamente prejudiciais ao desenvolvimento social e propunha um caminho de modernidade espanhola que conciliasse a preservação da cultura regionalista e popular.

Ambos pensadores, que eram figuras importantes e mantinham um bom relacionamento pessoal e acadêmico, envolveram-se em uma discussão pública sobre esse tema, a qual acarretou a Unamuno, para o olhar da maioria da comunidade intelectual da época, a peja de retrógado e reacionário, mesmo sendo um homem assumidamente de esquerda naquele momento político. Sobretudo, como resultado negativo para Unamuno, ficou-lhe a imputação da autoria da frase que por muito tempo foi usada pela crítica daqueles que queriam inserir a Espanha, a qualquer preço, no trem do desenvolvimento europeu. A frase era: “*¡Que inventen ellos!*”. A qual foi proferida em um contexto em que Unamuno defendia a Espanha de ser um país tido como uma nação de poucos pensadores e inventores importantes, principalmente no campo da história das ciências empíricas, comparado à Alemanha, Inglaterra e França, por exemplo, mas que por outro lado sempre nutriu a Europa de grandes artistas e humanistas; porém, a frase lhe ficou distorcida e, por anos, era pedido a ele que justificasse o contexto de sua declaração.

Esses fatos biográficos nos ajudam a entender melhor a postura unamuniana em relação à dicotomia Província x Cidade. Sem dúvida, para ele a província ainda é o cenário mais próximo do ideal para o desenvolvimento do homem. No sentido de que na província apresentam-se as condições de relacionamento entre natureza e interferência humana. A província representa, em Unamuno, acima de tudo, o espaço da relação. Não é necessariamente o espaço da tranquilidade, do conforto ou da paz. Muito pelo contrário, a província é, para ele, naquele momento, o lugar mais propício ao confronto, ao debate franco de posturas sociais, culturais e políticas; é um cenário dialógico. O espaço onde os elementos naturais e os elementos culturais fazem-se presentes não como ideal de equilíbrio, mas como jogo de forças. Um cenário onde ainda é possível que os indivíduos escolham seus caminhos e que é, portanto, nesse sentido, por mais contraditório que pareça, um cenário mais livre

e mais rico que a Metrópole. Na província é onde há espaço para a diferença nas suas diversas formas. E um lugar onde, ainda, o homem age sobre a natureza e a natureza age sobre o homem.

Porém, a província de Unamuno não é a província dos homens. Seu lugar ideal é o seu próprio espaço, seu “lugar interior”. Segundo suas palavras:

Innecesario que aquí me dilate en explicar cómo el ambiente hace al hombre y éste se hace haciéndose a él. El hombre, modificado por el ambiente lo modifica a su vez y obra uno sobre otro en acciones y reacciones recíprocas.
(UNAMUNO, 1966-1971, v. 2, p. 993).

É preciso notar que Unamuno não repudia o progresso nem vê nos processos de industrialização um mal absoluto. Sua crítica à maneira do desenvolvimento, que se faz sobretudo nas grandes metrópoles e nas áreas de grande concentração populacional que começam a surgir na Europa, é de ordem social. O abandono do campo e o inchaço das grandes cidades constroem espaços monológicos, de opressão para o homem em ambos os lugares. O campo reproduz o espelhamento da pobreza e da desigualdade, enquanto a Metrópole é o sufocamento do debate, onde a regra da moda, do partido ou da revolução impele as massas, de operários ou de artistas, para o mesmo rumo. As grandes cidades transformam-se nos castelos das vaidades onde os pequenos e grandes ditadores impõem suas leis e constroem suas fileiras de seguidores.

Unamuno é avesso a esses discursos. Na política, na arte ou na vida acadêmica ele sempre fugiu, e muitas vezes enfrentou lideranças, grupos e pretensos salvadores – em nome da pátria ou da revolução estética – que primavam pela ausência do contraditório e, cedo ou tarde, acabavam proclamando-se reis de sua própria verdade. Madrid, Paris ou Nova York eram, naquele momento, os centros que atraíam e construíam seus pequenos mundos fechados.

Talvez gerado por esse ponto de vista, Unamuno persiga, no contexto maior de sua obra, e principalmente em *Niebla*, a construção de um cenário ideal. Um espaço muito mais ligado ao mundo interior do que ao mundo exterior, que nesse sentido se coaduna com aquilo que a estética moderna irá chamar de “paisagem interior”. É o cenário que o homem constrói de dentro para fora, onde a natureza o invade e ele se vê ao mesmo tempo como figura e agente transformador desse cenário, num jogo de contaminação recíproca e constante modificação que envolve não só o espaço, mas o tempo e o homem.

Tem-se um exemplo desse modo do pensamento unamuniano na breve descrição que faz sobre o cenário mais importante de sua biografia:

Cada día que pasa bendigo más a Dios por haberme mantenido en este viejo castillo roquero espiritual de mi dorada Salamanca, lejos de la feria de las

vanidades, aquí, donde el son de las campanas me trae, agrandados, los ecos de mis propios pensamientos de otros días. Y aún espero que un día esta catedral, junto a la que vivo, se ponga a cantar todas las oraciones, pensamientos, sussuros, suspiros, anhelos y tristezas que ha recibido en su seno, y en el esfuerzo del canto se derrumbe y sigan cantando los escombros, y surja, de ellos, otra catedral más robusta, más luminosa, más duradera. (UNAMUNO, 1966-1971, v. 2, p. 191).

Este trecho, retirado de sua vasta correspondência, dá-nos uma medida bastante clara de como Unamuno recria os espaços à sua volta, por um processo de contaminação recíproca, onde as descrições da realidade e as impressões subjetivas do seu olhar agem umas sobre as outras. Desse modo o cenário é sempre – ou quase sempre – uma paisagem que é, no sentido comum, o produto do olhar do narrador, mas é também produtora e agente, na medida em que modifica o narrador (modifica, precisamente, o seu olhar) e constrói nele uma nova paisagem.

Salamanca é o velho castelo espiritual, prisão e retiro. Libertária na sua condição de província que ainda não sofre o agito das ondas de opiniões, ideias e novas teorias – “feira de vaidades” –, a cidade é a catedral que amplifica os sons dos sinos da memória. Recordações de outros dias, de outros pensamentos, de outras vidas. Mas a esperança de que a catedral-memória traga à tona todos os sentimentos que recebeu em seu seio é a mesma esperança que a vê no futuro em ruínas. “Catedral-fênix”, memórias que ressurgem de seus escombros em expectativas mais robustas, espaços de paisagens mais luminosas e de recordações mais duradouras.

Em Unamuno, os lugares aparecem normalmente carregados de figurativizações relacionadas às *personas* que os habitam. Em *Niebla*, onde predomina o tom da narrativa cotidiana, os espaços públicos e privados mantêm uma relação de representação com os personagens que os frequentam ou que transitam por eles. Também, nos diários de viagem a natureza, imediatamente transformada em paisagem, reflete no olhar do narrador as impressões de lugares novos que encontram ecos na memória do viajante que as descreve.

Um dos pontos-chave para a leitura dos espaços unamunianos são os modos de configuração de natureza e cenário, e as relações que se estabelecem entre eles. Há uma clara intenção de interrelação, ou de contaminação, entre esses dois modos de lugares. Num primeiro momento, sobretudo em *Niebla*, pode passar despercebida a representação de uma natureza explícita, o que sugeriria uma ausência de natureza na obra, e um total predomínio de cenários urbanos. Porém, não se trata disso.

O que há em *Niebla*, na verdade, é um processo contínuo de naturalização da urbe e urbanização da natureza. No sentido de que a natureza, mesmo quando no seu estado mais intacto, aparece como um cenário humanizado, não na maneira comum de transformação da natureza em paisagem pelo olhar do narrador ou dos

personagens, mas como espécie de ambiente próprio ao homem, já harmonizado com seus sentimentos e não modificado por eles.

Do mesmo modo, os cenários têm sempre um alto grau de naturalidade. A elaboração dos ambientes nos quais os personagens habitam ou pelos quais eles transitam mantém uma comunhão constante com as nuances das relações humanas. Portanto, longe de obter um resultado monótono ou linear na configuração dos espaços, o que se tem no romance é uma grande diversidade de modificações, que ocorrem em poucos cenários – pois são poucos os personagens do romance –, mas que cria nesses mesmos lugares uma série de matizes ambientais.

Assim, paisagem e ambiente fazem parte de uma mesma relação, ou de um mesmo modo de operação dos lugares, onde cenário e natureza são uma coisa só. A participação de tal ponto de vista não deixa a análise do romance mais pobre, ao contrário, torna mais rica e mais interessante a identificação das relações e das transformações do ambiente e, de igual modo, dos processos de construção das paisagens.

Em *Niebla*, o que prevalece é o esforço em coadunar dois aspectos, teórica e pragmaticamente, irreconciliáveis: natureza e cenário, campo e urbe, cidade e província. Mas Unamuno (1966-1971, v. 2, p. 548) é consciente do seu quixotismo: “*El ideal sería, sin dudas, que el espíritu de la ciudad y el campo se compenetraran, que aprendiéramos a ver en la sociedad naturaleza y en la naturaleza sociedad, pero el ideal está siempre muy lejano.*”

CAMPOS, A. S. Ways of reading and constructing the space in the novel *Niebla* by Miguel de Unamuno. **Itinerários**, Araraquara, n. 41, p. 169-181, jul./dez. 2015.

■ **ABSTRACT:** *This paper discusses how the proposal of some fundamentals concepts applied to the analysis of the space in literary works such as nature, scenery, landscape and territory can be used for a dialectical and critical reading of important dichotomies found in the novel Niebla by Miguel de Unamuno such as province/metropolis, country/city and nature/society.*

■ **KEYWORDS:** *Niebla. Miguel de Unamuno. The space in literature. Topoanalysis.*

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: M. Fontes, 1989.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BERARDINELLI, A. Cosmopolitismo e província na poesia moderna. In: _____. **Da poesia à prosa**. Organização e prefácio de Maria Betânia Amoroso. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 59-91.

BORGES FILHO, O. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

CORTÁZAR, J. A casa tomada. In: RAMAL, A. (Org.). **Contos latino-americanos eternos**. Organização e tradução de Alicia Ramal. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2005. p. 7-9.

RAMÓN JIMÉNEZ, J. **Platero y yo**. Madrid: Espasa, 1992.

SALCEDO, E. **Vida de Don Miguel**: Unamuno en su tiempo, en su España, en su Salamanca. Un hombre en lucha con su leyenda. Prólogo de Pedro Laín Entralgo. Salamanca: Anaya, 1964.

UNAMUNO, M. **Obras completas**. Introducciones, bibliografías y notas de Manuel García Blanco. Madrid: Escelier, 1966-1971. 9 v.

_____. **Niebla**. 34. ed. Madrid: Espasa, 2002. (Colección Austral).

Recebido em 27/10/2015

Aceito para publicação em 14/04/2015



MULHER E LITERATURA EM UM ENSAIO DE MONTSERRAT ROIG

Katia Aparecida da Silva OLIVEIRA *

■ **RESUMO:** O questionamento acerca da representação da mulher na literatura e da literatura escrita por mulheres é recorrente na obra de Montserrat Roig. Em seu livro de ensaios *Dime que me quieres aunque sea mentira* (1991), além de textos focados no ofício e no processo de escrita, na representação da memória e na representação da cultura e identidade catalã, há dois ensaios, apresentados em um apartado denominado “*La mirada tuerta*”, que tratam particularmente da mulher como representação literária e do espaço ocupado pelas mulheres escritoras na literatura. Este trabalho desenvolverá a análise de um desses ensaios, o primeiro, denominado “*El Uno y la otra*”, que está dividido em três partes que marcam um percurso que parte das representações da mulher, passando por uma visão acerca do feminismo e das mulheres como escritoras e, finalmente, se encerrando ao tecer considerações sobre o cenário atual da literatura de autoria feminina. O que se propõe aqui é uma análise do ensaio que a forma como o texto se posiciona não só em relação à mulher na literatura, mas também em relação à alteridade e à crítica feminista, bastante desenvolvida no século XX, com escritoras como Simone de Beauvoir, Kate Millet e Elaine Showalter, entre outras.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Mulher. Autoria feminina. Feminismo. Montserrat Roig.

A obra da escritora catalã Montserrat Roig é não só vasta, considerando sua morte prematura causada por um câncer de mama aos 45 anos, como também é bastante versátil. Roig, que estudou Filosofia e Letras na Universidade de Barcelona, escreveu desde romances e contos, até ensaios, trabalhos jornalísticos e investigativos.

Dentro de sua obra algumas temáticas são recorrentes: a recuperação da memória histórica (especialmente cotidiana), a defesa da cultura e identidade catalã (a obra ficcional da autora é escrita em catalão) e o feminino, considerando não somente o lugar da mulher no século XX, como também na literatura, seja como personagem, seja como escritora.

* UNIFAL-MG – Universidade Federal de Alfenas. Instituto de Ciências Humanas e Letras – Departamento de Letras. Alfenas – MG – Brasil. 37130-000. Doutoranda em Letras. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Programa de Pós-Graduação em Letras. Assis – SP – Brasil. 19806-900 – katia.oliveira@unifal-mg.edu.br

A questão do feminino em sua obra ocupa um lugar privilegiado e, segundo Duplúa (1996, p. 91):

Su solidaridad con los marginados e ignoradas la lleva a plantearse la necesidad de recuperar la memoria histórica de las mujeres, que vivieron su propia realidad a partir de mitos e modelos sociales creados para negarles, en la práctica cotidiana, el estar en el mundo en libertad. Para ello se les adjudicó un espacio concreto y se las sometió a un silencio absoluto.

Vale recordar que o lugar da mulher na sociedade espanhola ao longo da ditadura franquista era o de total submissão. Segundo Duplúa (1996, p. 83) o lugar da mulher nessa sociedade era reduzido à maternidade, vista como um trabalho social, já que era preciso gerar novos cidadãos (homens) para lutar pela pátria, mas à mulher era-lhe negado o lugar do “eu”.

Pautado no ideal religioso – católico –, o regime franquista, autoritário e patriarcal, rejeitava o feminino e, com isto, reforçava o masculino como base do sistema político e social:

Como todo discurso androcéntrico y autoritario, el franquismo niega la posibilidad de aceptación de cualquier otredad. Y dentro de esos “otros” están las mujeres que, estuvieran en un bando político o en otro, iban a sufrir de la forma más directa y brutal ese proyecto de erradicar lo femenino y, por tanto, de reforzar lo masculino. El nacionalcatholicismo, al igual que el nacionalsindicalismo, crea una realidad-mujer a su imagen y semejanza. La diferencia entre la España franquista y la Alemania nazi es la presencia hegemónica de los círculos más conservadores de la Iglesia católica en la toma de decisiones de ese modelo femenino español. (DUPLÚA, 1996, p. 84).

A mulher espanhola, silenciada por décadas de ditadura e políticas de negação do feminino, passa a poder ter voz a partir do início dos movimentos feministas na Espanha dos anos 60 do século XX. Na obra de Montserrat Roig, o tema da mulher e do feminismo começa a figurar a partir dos anos 70.

Alchazidu (2001, p. 36), apoiando-se na obra de Ruiz Guerrero, considera que Roig faz parte de uma segunda geração de escritoras espanholas do pós-guerra. Algumas características dessa geração seriam

[...] aplicar el feminismo a la producción literaria, reflexionando e indagando, a través de sus textos creativos o críticos, sobre la especificidad de una literatura escrita por mujeres. El planteamiento básico es cuestionar si la literatura de mujeres es aquella simplemente escrita por ellas o en la que las escritoras

plantean nuevas problemáticas de lo femenino desde postulados feministas.
(RUIZ GUERRERO apud ALCHAZIDU, 2001, p. 36).

Esse questionamento sobre a literatura escrita por mulheres é recorrente na obra de Montserrat Roig. Tanto na ficção, como em ensaios ou trabalhos críticos, a discussão em torno da literatura feminina, seu lugar e relação com o masculino, com o próprio feminismo e com a crítica feminista se faz presente.

Em seu livro de ensaios *Digues que m'estimes encara que sigui mentida: Sobre el plaer solitari d'escriure i el vici compartit de llegir*, publicado em 1991 e traduzido ao castelhano como *Dime que me quieres aunque sea mentira: Sobre el placer solitario de escribir y el vicio compartido de leer*¹, além de textos focados no ofício e no processo de escrita, na representação da memória e na representação da cultura e identidade catalã, especialmente centrada em Barcelona, há dois ensaios, apresentados em um apartado denominado “*La mirada tuerta*” que tratam particularmente da mulher, do feminino e da crítica feminista.

Embora este trabalho esteja concentrado na análise de somente um desses ensaios, o primeiro, denominado “*El uno y la otra*”, parece ser importante considerar a denominação que recebe o apartado da obra em que se encontra. Assim, ao considerar “*La mirada tuerta*” como título do apartado, é possível entender que se coloca a proposta de olhar diferenciado, que, como se pode observar nos ensaios que abriga, propõe uma visão de mulher e de escritora a partir de uma perspectiva feminina, desprendida da tradicional mirada masculina.

O ensaio “*El Uno y la otra*” está dividido em três partes que marcam um percurso que parte das representações da mulher, passa por uma visão das mulheres como escritoras e se encerra tecendo considerações sobre cenário atual ocupado pela literatura escrita por mulheres.

O início do ensaio, escrito em primeira pessoa, é marcado por uma referência a Antônio Machado, famoso poeta espanhol. As primeiras linhas do texto dizem: “*Antonio Machado escribía en Juan de Mairena que ‘el otro’ no se deja eliminar porque el otro es hueso duro de roer en el que la razón se deja los dientes.*” (ROIG, 2001, p. 83). A alusão a esse “outro” já no início do texto anuncia a relação de alteridade que o comporá.

Esse “outro”, com quem é difícil lidar, que é um osso duro de roer, pode referir-se tanto ao homem como à mulher, já que um é o outro do outro. Essa ambiguidade do termo “outro”, no início do texto, evidencia a complexidade das relações entre o feminino e o masculino que serão abordadas no decorrer do texto. Além disso, o termo também faz alusão ao título do ensaio “*El Uno y la otra*”, no qual a mulher, como a outra, se configura, de certa maneira, a partir da relação com o “*Uno*”, masculino.

¹ Para este trabalho utilizaremos a edição traduzida ao castelhano (ROIG, 2001).

As mulheres, segundo o texto, tiveram que lidar com uma imagem de si construída pelos homens, pelo “Uno”, que, escrito com maiúscula, quase se aproxima da representação de uma autoridade/divindade:

Las mujeres sabemos ahora que el Uno nos ha creado, al menos en imagen, y hemos aprendido a leer, a leernos de otra manera. Hemos aprendido a leer entre líneas los textos los textos de santa Teresa de Ávila, de sor Juana Inés de la Cruz, de Madame de Staël. Y las mujeres que escribimos hoy, sin miedo a considerarnos a nosotras mismas escritoras, nos guiñamos el ojo a través de los papeles. Dios nos creó hembras, pero ya sabemos, como Flaubert, que los hombres nos han hecho mujeres. (ROIG, 2001, p. 83).

Deus, aqui apresentado como o criador dos seres e de sua biologia, das “hembras”, é equiparado a esse “Uno” que cria a imagem da mulher, e, inclusive, faz com que ela se reconheça como tal. Esclarece-se que o conceito de mulher é uma construção social e ideológica que vai além do aspecto puramente biológico.

O outro, o “Uno”, então, ocupa um lugar privilegiado em relação à mulher, que acaba encontrando como alternativa o desenvolvimento de um olhar diferenciado, que lê nas entrelinhas da literatura, que se aperta, se estreita e se concentra para reconhecer algo que seja particular do feminino nas páginas dos livros.

Para Oliveira (1999, p. 14), a ideia de que o masculino teria o poder de definir o feminino como seu avesso é combatida pelo feminismo, que em um primeiro momento buscava a igualdade entre os sexos e que posteriormente passou a se pautar pela diferença. Essa busca pela diferença começa a ser representada no texto de Roig a partir do desenvolvimento do olhar feminino que constrói leituras diferenciadas de textos escritos por mulheres, ou não.

Pensando na questão de textos escritos por mulheres, ainda no trecho citado, percebe-se que o uso da primeira pessoa desse narrador feminino, que se identifica com a autora, cria uma aproximação entre o texto e suas leitoras, uma vez que o texto se dirige diretamente ao público feminino. Desenvolve-se, assim, um clima de cumplicidade entre essa voz que organiza e apresenta o texto com suas leitoras e a diferença que marca o feminino ocupa um lugar privilegiado, ao se reforçar a ideia de um texto escrito por uma mulher, para mulheres, tratando da temática feminina.

A cumplicidade criada com o público leitor do texto permite o tom coloquial adotado no ensaio. Esse tom coloquial, que muitas vezes se aproxima da oralidade, parece recuperar o espaço íntimo feminino, confortável e seguro, no qual se preserva a confiabilidade e a liberdade de expressão.

Reconhecendo-se como o “outro”, em relação ao masculino, a mulher buscou a reafirmar a diferença:

Hemos asumido la malignidad atribuida al otro. Nos hemos creado nuestra propia fantasía utópica, lo de que todo empezó con la Gran Diosa, hasta quedar reducidas a diosas un poco de andar por casa. El hombre y la mujer no éramos, pues, la síntesis, el único ser platónico de dos cabezas, sino contrarios y en oposición. El feminismo, que como todas las ideas nacidas de la rabia tiene un buen ingrediente de utopía y romanticismo, ha vuelto a construir la gran pregunta anterior a la escisión: ¿No nos hemos alejado del Uno quizá para volver a él de otra manera? (ROIG, 2001, p. 84).

O ensaio começa a revelar um processo no qual o feminismo como movimento social é importante. As ideias feministas, que no trecho citado acabam recebendo um aspecto negativo, ao serem associadas à raiva – compreensível após tanto tempo de dominação masculina – contribuem para o estabelecimento das diferenças e oposição entre masculino e feminino.

Com isso, a ideia de complementaridade entre os sexos é deixada de lado e a diferença é reverenciada. Mas a afirmação da diferença, associada, no texto, com a pergunta “¿No nos hemos alejado del Uno quizá para volver a él de otra manera?” traz à tona uma visão do feminismo que poderia propor uma conciliação do feminino com o masculino, uma vez que ao distanciar-se do “Uno” e construir sua própria imagem a partir da diferença, seria possível que a mulher e o homem reconstruíssem seus papéis sociais e culturais. Por outro lado, porém, a pergunta poderia representar o medo do fracasso relacionado à afirmação das diferenças que poderiam reafirmar o modelo no qual o “Uno” se sobrepõe à mulher.

De qualquer maneira, a afirmação da diferença entre o feminino e o masculino se mostram como algo significativo para construção de uma nova relação entre os sexos.

Focando-se ainda na diferença, o ensaio se vale de mitos femininos considerados como negativos dentro da tradição patriarcal, como Pandora, Eva e Lilith, associando-as a figuras que representam as mulheres feministas que propuseram mudanças na ordem do mundo, que desestabilizaram a aparente harmonia existente entre os sexos, estabelecida há tempos.

Há um jogo de sentidos, que pode parecer até cômica, na representação desses mitos femininos no ensaio. Enquanto representação de uma cultura masculina, Pandora, por exemplo, é a imagem de um feminino negativo, que, pela curiosidade (apresentada como característica típica das mulheres), trouxe a infelicidade para a humanidade. Já na leitura feminista do mito, que trazido à atualidade é associado ao movimento feminista, Pandora representa a propagação de uma nova ordem, que resulta no dismantelamento de um sistema que relegava a mulher a um lugar social inferior ao do homem. De qualquer maneira, mesmo considerando a leitura feminista do mito, mais positiva para as mulheres, para um sistema centrado no

poder masculino, Pandora continuaria sendo a representação de um feminino negativo.

Pode-se pensar, a princípio, que o ensaio de Roig se apropria de mitos femininos para demonstrar como a representação da mulher se construiu de maneira negativa a partir do olhar do “Uno”, que entende a mulher como um “outro” inferior. Por outro lado, porém, há uma proposta de leitura desses mitos no decorrer do texto, que os compreende como representações de um feminino ativo, difícil de lidar, um osso duro de roer.

Assim, a narradora do ensaio comenta que a mulher representada pela literatura pode ser lida como esses mitos. Citando Simone de Beauvoir, afirma que é possível perceber na representação da mulher as contradições que as compõem, já que o feminino pode ser entendido desde diferentes perspectivas.

Sobre a representação da mulher na literatura, a narradora comenta:

Lawrence Durrell escribe en Justine a propósito de este personaje “Sólo diré que muchas veces pensaba como un hombre, y en sus actos desplegaba en cierto sentido la independencia vertical propia de la actitud masculina [...] Con una mujer sólo podemos hacer tres cosas: quererla, sufrir y hacer literatura”. Durrell no habla de mujeres reales, de la misma manera que Flaubert se olvida de la dama de provincias que le inspiró la historia de Emma Bovary. No ha de preocuparnos, pues, que los hombres nos hayan inventado a través de la literatura. Sus personajes femeninos son la proyección de sus sueños y deseos. Su parte tenebrosa, oscura, demoníaca. Hay más de una Lilith en el corazón de un escritor que no se encuentra a gusto en el mundo. Y al fin y al cabo, ¿no hacemos también nosotras lo mismo con nuestros personajes masculinos? La literatura “representa”, no es. (ROIG, 2001, p. 88).

A narradora cria nesse momento uma aproximação entre a representação da mulher, por escritores do sexo masculino, e do homem, por escritoras mulheres, na literatura. Pode-se inferir pelo trecho citado que a ideia de representação da literatura daria liberdade ao escritor/a para construir suas personagens, independentemente de comprometer-se com a realidade. As personagens literárias são entendidas como criação e, tanto escritores como escritoras inventam o sexo oposto literariamente.

A literatura parece ser apresentada, assim, como o campo onde é possível um equilíbrio entre as representações dos sexos. Como representação, a literatura se abre para a interpretação, que é construída pelo leitor – no caso da representação da mulher, como o próprio ensaio já mencionou, é possível construir leituras partindo de diferentes pontos de vista.

O que se observa nessa primeira parte do ensaio é a flexibilização da noção de que o feminino é definido pelo masculino, a partir de um processo histórico, estimulada, principalmente, pelo movimento feminista. Entende-se que a represen-

tação do feminino, vinda do olhar masculino, passa a ser algo que não necessariamente as define.

Da mulher representada para aquela que representa, o ensaio começa a se concentrar na mulher como escritora, preparando-se para a sua segunda parte:

Pero las cosas han cambiado. A partir de los años sesenta la palabra mujer, el hueso duro de roer, convierte a las mujeres que escriben en escritoras, en creadoras. Es decir, en manipuladoras de la vida para convertirla en arte. Se ha acabado la simulación. Las imágenes de la mujer se desvanecen, surgen las mujeres reales. Y las mujeres reales leen, eligen dudan, ironizan y dialogan. Es decir, no se lo tragan todo. Han perdido la fe. Y todo se vuelve más difícil. (ROIG, 2001, p. 89).

A mudança de perspectiva da mulher representada para a mulher que representa marca um processo de tomada de consciência. A partir dos anos sessenta, o movimento feminista na Espanha começa a ganhar força, o que faz com que as mulheres desenvolvam outro olhar sobre a escrita e sobre a forma como são representadas. A “outra”, que antes se definia a partir do “Uno”, já não é a mesma.

A autoria feminina é vista, então, com mais seriedade, com mais profissionalismo. As mulheres não só escrevem, mas são escritoras. São mulheres reais, distantes das imagens construídas pelo olhar do “Uno”, construindo suas próprias representações do feminino.

Porém, como afirma a narradora, mais adiante no ensaio, isso ainda não era o suficiente para que a mulher se aceitasse, se gostasse completamente. A narradora diz “[...] *no nos gustamos pero, al mismo tiempo, nos enamoramos de cómo somos, de cómo creemos que somos o de cómo queremos ser [...]*” (ROIG, 2001, p. 90), ou seja, a mulher ainda estava – e está – em processo de construção das imagens e identidades do feminino, gostava das imagens que criava para o feminino, mas ainda não tinha se desprendido totalmente das representações masculinas que há muito se haviam instalado no imaginário sociocultural.

A segunda parte do ensaio, dessa forma, assume uma perspectiva centrada na questão da escrita feminina, do lugar da mulher como escritora e da crítica feminista como elemento que, por um lado, coopera para o entendimento da produção literária de mulheres, por outro, pode, por vezes, impor-se e se apresentar como um problema, principalmente no que se refere a questões ideológicas, para a autoria feminina.

Um dos primeiros temas abordados nessa parte do ensaio é a questão do reconhecimento das obras escritas por mulheres. A narradora atenta para o fato de que as mulheres podem confundir o reconhecimento literário com a literatura, esperando alcançar um lugar reconhecido na grande tradição literária. Diz ela:

Uno de los errores que puede cometer una escritora es mendigar un puesto en los citados mausoleos, porque, en ese caso, la reclamación se hace desde el segundo sexo, desde la asunción de ser el “otro”. La escritura y el lenguaje se hacen desde el “yo”. Siendo así, la mujer que escribe ya no pide perdón por meterse donde no la llaman. Es escritora. Y genuina. No se define a sí misma como carencia o negación. (ROIG, 2001, p. 91).

O que se propõe aqui é a ideia de que a mulher escritora não deveria tentar agregar-se à tradição estabelecida no meio literário, principalmente porque ao intentar ingressar nessa tradição, masculina, essencialmente, pode não haver lugar para um feminino emergente. A busca por um lugar nessa tradição, então, poderia reforçar a ideia de submissão do feminino frente ao masculino.

Nesse contexto, a crítica feminista representaria uma busca por uma tradição literária não só tipicamente feminina, mas que também propicie uma revisão da História da Literatura, conferindo às mulheres escritoras o seu lugar. O ensaio reforça o valor do que denomina “trabalho arqueológico”, desenvolvido pela crítica feminista, de recuperar obras escritas por mulheres, de forma a contribuir para uma reconstrução da história literária e das mulheres. Nesse sentido, afirma Zolin (2011, p. 223):

Uma das grandes conquistas empreendidas pela Crítica Feminista desde a sua origem em 1970 foi a de fazer emergir uma tradição literária de autoria feminina até então ignorada pela História da Literatura. Tomando como elemento norteador a bandeira do feminismo e, portanto, a ótica da alteridade e da diferença, muitos/as historiadores/as literários/as começaram a resgatar e a reinterpretar a produção literária feita por mulheres, numa atitude de historicização que se constituiu como resistência à ideologia que historicamente vinha regulando o saber sobre a literatura.

A crítica feminista, dessa forma, abriria o caminho para o reconhecimento da autoria feminina na tradição literária propiciando uma nova percepção da História da Literatura.

O texto também recorda os trabalhos de várias teóricas do feminismo e da crítica literária feminista, citando nomes de Simone de Beauvoir a Kate Millet, mas afirma que tais trabalhos, ainda que devam ter seu valor reconhecido, devem ser esquecidos – principalmente para a criação literária –, uma vez que “*ya sabemos que hablamos, que no somos habladas*” (ROIG, 2001, p. 93).

Dessa maneira, o trabalho da crítica feminista para a construção do conhecimento de uma tradição literária feminina demonstra ter um importante papel para apoiar e firmar a escrita de mulheres. Essa escrita representa, a partir de

então, não só uma consciência e determinação do lugar da mulher como criadora na literatura, mas também reivindica para si a representação feminina:

La imagen que nos devuelve el espejo, ese espejo tan citado en los textos escritos por mujeres, ya no es la que el Uno se inventó, quién sabe si en un largo arranque de celos, sino nuestra propia imagen, o la que nos imaginamos es nuestra propia imagen. (ROIG, 2001, p. 93).

A representação da mulher na escrita feminina revela uma mulher que se vê e se define a partir de um olhar também feminino, não mais diretamente construído pelo masculino. Afirma-se uma liberdade para construir imagens de si e do feminino partindo da própria mulher, embora, mais adiante, o ensaio afirme que a escrita feminina não está liberada do olhar masculino, que ao se debruçar sobre ela buscará encontrar nela o seu próprio referencial historicamente construído sobre a mulher.

Esse tipo de leitura masculina faz que a narradora retome a questão da crítica feminista e amplie o seu alcance, que até então havia sido, no texto, associada ao “trabalho arqueológico” e à representação da mulher na literatura:

Con todo, la crítica literaria feminista va más allá del trabajo arqueológico, ya no le preocupan las imágenes de la mujer en la literatura y reivindica el papel de autora en un mundo donde se suponía que el acto creador era sólo masculino. Ya ha pasado la época, nos dicen, en que la escritura de mujeres expresaba su condición sexual. Hoy, añaden esas críticas, hay que hablar de la mujer como construcción ideológica. Las nuevas críticas feministas, sobre todo en los guetos universitarios de Estados Unidos, han leído Derrida, Foucault y Lacan. Las críticas feministas corren el peligro de inventar el prototipo de una escritora modelo, encorsetada, inexistente. Y la escritora, que practica un arte individualista, se rebela contra ello. (ROIG, 2001, p. 94).

A crítica feminista se mostra aqui em um momento em que se volta para a mulher buscando não só reconhecê-la como escritora, ou como representação, mas como construção ideológica. Estabelece-se, assim, um diálogo com os estudos desenvolvidos pela crítica feminista, que, segundo Zinani (2010, p. 153) são bastante diversificados conforme o substrato cultural a que se filiam, pois, “[...] na Inglaterra, essa crítica foi fundamentada em ideias marxistas; na França, predominou a influência psicanalítica; nos Estados Unidos, a preocupação foi textual.”

A questão que se coloca demonstra a preocupação da narradora em relação às ideologias que povoam os estudos feministas – sejam eles marxistas, psicanalíticos ou de outra natureza – e que, por vezes, parecem se impor à própria produção de autoria feminina. Como indica o trecho citado, a crítica feminista pode acabar

criando um modelo ideal de escritora, que não reflita as escritoras reais, mutáveis e irreajustáveis a um modelo pré-determinado.

O ensaio ainda discute a questão de que a crítica feminista e o movimento feminista em si defendem a autoconsciência e a autonomia para a liberação feminina. Porém, impregnadas das ideologias vinculadas pelo feminismo, essa autoconsciência e essa autonomia, incoerentemente, podem configurar um risco para o território literário, já que “*La literatura no es programática*” (ROIG, 2001, p. 95).

Considerando as escritoras como mulheres reais, o ensaio passa a tratar da forma como essas mulheres são recebidas pelo público geral e crítico, além de discutir como se posicionam frente a ele como autoras que são.

Falando da recepção das obras femininas, principalmente no momento em que a produção literária de mulheres tem significativa expansão, a narradora recorda que, a princípio, muitas escritoras foram acusadas de criarem obras autobiográficas. Entendia-se que se uma obra tinha uma personagem feminina, esta seria a própria autora e a resposta das mulheres a tal acusação perpassava a defesa do fato de muitos escritores homens teriam usado elementos autobiográficos em sua literatura.

O que se questiona nesse momento do ensaio, é, na verdade, o posicionamento das mulheres frente à forma como suas obras são recebidas:

No hemos de pedir cuentas a nadie... Pero en esto las escritoras nos parecemos a los latinoamericanos: vamos por la vida pidiendo perdón por existir. Lo comprobé leyendo un día lo que dice Julio Cortázar en La vuelta al día en ochenta mundos: “¿Por qué un libro de memorias? Si me diera la gana, ¿por qué no? Qué continente de hipócritas el sudamericano, qué miedo que nos tachen de vanidosos y/o pedantes. Si Robert Graves o Simone de Beauvoir hablan de sí mismos, gran respeto y acatamiento; si Carlos Fuentes o yo publicáramos nuestras memorias, nos dirían inmediatamente que nos creemos importantes. Una de las pruebas del subdesarrollo de nuestros países es la falta de naturalidad de sus escritores”. (ROIG, 2001, p. 96).

Questiona-se, aqui, a postura branda adotada por diversas escritoras, muitas vezes para se defender. Porém, a narradora recorda que, diferentemente das escritoras do século XIX, que tinham de se proteger por terem adentrado um espaço masculino e que acabavam se limitando a se mostrarem simplesmente como “*una mujer que escribe*” (ROIG, 2001, p. 96), à escritora que depois de tantas conquistas femininas se limita a essa brandura “*Le falta la naturalidad que reclamaba Cortázar a los escritores latinoamericanos*” (ROIG, 2001, p. 97).

A postura das escritoras, conforme anuncia o ensaio, deve ser assertiva, representar a conquista o mundo literário para a mulher. Para ilustrar essa proposi-

ção, a narradora começa a tratar do contato que teve com a escritora catalã Mercè Rodoreda.

Narrando um encontro que teve com Rodoreda, descreve como, apesar de todos os assuntos sobre os quais conversaram, ficaram-lhe gravadas na memória duas coisas: a forma como a escritora a olhava e a forma como ria – como diz a narradora “*entre parêntesis*”.

A postura de Rodoreda a marcou: seu olhar representava sua essência e ambas, narradora e sua interlocutora, intuam de que não era possível existir uma completa compreensão dessa mirada que representava experiências e compreensões do mundo particulares:

Me miraba y me daba miedo. Detrás de lo que me decía, latía el convencimiento, no sé si por ambas partes, de que no habría entendimiento. Y no era su infancia solitaria, ni el hambre y el horror del exilio – he conocido a mujeres que padecieron mucho más que ella –, ni tampoco el desengaño que no la dejaba vivir. Éramos de dos épocas diferentes y nuestras elecciones no conjuntaban. Ella tuvo una primera juventud en paz, la mía tenía detrás el escenario de una guerra que no había vivido. (ROIG, 2001, p. 98).

Ao mesmo tempo em que seu olhar carregava a memória das experiências boas e ruins que faziam parte dela, o riso de Rodoreda era fluído “[...] *reía de pronto, de algo que ella había dicho y a lo que yo no encontraba la gracia.*” (ROIG, 2001, p. 97). Esse riso solto demonstrava a capacidade da escritora de observar o cotidiano com leveza, porém, ao mesmo tempo o riso, “um riso entre parêntesis”, representava um enigma a ser desvendado – de que ria? O que pensava?

O riso entre parênteses guarda em si um aspecto de poder, representado pelo segredo e pela dúvida. A autora, fruto de uma geração de escritoras anterior ao movimento feminista, teve de brigar por seu lugar e construir uma obra literária sua, diferenciada e capaz de representar um feminino que queria libertar-se. Nesse sentido, o elemento enigmático se transformou em um recurso literário “*Supo jugar con habilidad, no sé si deseada, con la impenetrabilidad, como una diosa inaccesible.*” (ROIG, 2001, p. 100).

Ainda tratando de seu encontro com Rodoreda, a narradora conta:

Se rió cuando me contó, como quien no quiere la cosa, que de joven había ido a ver al director de La Publicitat, llena de pretensiones de escribir, y que éste le había aconsejado:

– Mire, señorita, primero viva, luego escriba.

Y venga a reír. Luego me contó el cuento de las tres bofetadas de Papini: un chico quiere ser poeta y se lo dice a su padre. Éste le pega una bofetada. Pero

el hijo le dice que todavía quiere ser poeta. Y el padre le pega de nuevo. Y el hijo otra vez con que quiere ser poeta. Y el padre le clava la tercera bofetada.

– ¡Ahora sí veo que serás poeta!

As anedotas contadas por Rodoreda exemplificam dois importantes elementos para a mulher que escreve: a experiência, advinda de diferentes vivências, que é a matéria que inspira a produção literária; e a vontade, a certeza de que o caminho da escritura é o que realmente se busca, porque, principalmente para as mulheres que ainda se firmam dentro da tradição literária, muitas bofetadas virão.

Pode-se perceber também, segundo o texto, que outra característica importante da obra de Rodoreda é a sua relação com a sua terra, com a Catalunha. A identidade cultural da escritora sempre foi representada em suas obras, reforçando a ideia de que o escritor se apropria de sua própria soma de conhecimentos e experiências para compor.

Essa relação com a terra de origem ocupa um lugar especial na obra de Roig, que como escritora, também valoriza sua identidade cultural, inclusive defendendo a cultura e língua catalãs (tanto Rodoreda como Roig escreveram em catalão), marginalizadas ao longo do regime ditatorial franquista. Cria-se, assim, uma identificação entre Mercè Rodoreda e Montserrat Roig: ambas escritoras catalãs buscando firmar-se como tal e buscando valorizar e reafirmar sua cultura.

Com isso, Mercè Rodoreda se transforma, ao longo do texto, em um modelo de mulher escritora. A escolha que faz pela vida literária ainda jovem, a sua postura autoafirmativa em relação à literatura mesmo em tempos de guerra e exílio, além da transformação de suas memórias em inspiração para a escrita, descrevem um tipo de posicionamento feminino frente à tradição literária até então predominante.

Mas esse modelo representado por Rodoreda é, segundo o ensaio de Roig (2001), marcado temporalmente. É um modelo que se refletiu no espelho do feminino, mas que hoje não está lá. Seu riso entre parênteses já não é possível e nem desejável. Não é preciso manter segredos como antes – a escrita feminina encontra o desafio de construir-se e transformar-se conforme o momento em que se encontra.

A terceira parte do ensaio se inicia, então, considerando um cenário otimista para a escrita feminina. Citando a escritora argentina Victoria Ocampo, a narradora trata da questão de que para termos mais mulheres escritoras, é preciso que elas abandonem o lugar marginal que ocuparam socialmente por muito tempo.

Com as movimentações feministas esse lugar marginal vem sendo deixado, e a posição ocupada pela mulher vem se transformando. As obras escritas por mulheres são mais lidas, tanto pelas próprias mulheres como por homens que não temem o contato com a ficção. O ensaio esclarece, porém, que ainda há uma

condescendência em relação às obras escritas por mulheres, como se pertencessem a um mundo menor, inferior, de mulheres.

O ponto que se deve considerar é que as mulheres escrevem literatura e são cada vez mais lidas. São reconhecidas como artistas literárias e suas leitoras percebem que cada escritora é diferente das outras. Desconsiderando a tese de existência de “uma escrita tipicamente feminina” (pois considera que há homens que escrevem de forma feminina e mulheres que o fazem de forma masculina), a narradora demonstra que as leitoras escolhem a literatura escrita por mulheres a partir das diferentes temáticas que assumem ou dos diferentes enfoques ideológicos que preconizam.

É interessante que, nesse momento, o texto se refira somente ao público leitor feminino como aquele que reconhece a diversidade das escritoras e das temáticas que abordam. É como se as mulheres reconhecessem na produção feminina a sua própria diversidade, as imagens com as quais se identificam.

O ensaio se refere também às críticas feministas, às mulheres que fazem crítica feminista, enfatizando que as boas críticas foram capazes de reafirmar as mulheres que escrevem como escritoras. A ênfase às “boas críticas” supõe a existência de um grupo de críticas ruins, que poderiam, ao contrário das “boas”, prejudicar o trabalho das escritoras.

Até esse momento, nessa parte final do ensaio, pôde-se perceber a exposição de um contexto no qual a escrita literária de mulheres ganha novos espaços e reconhecimento. Sua diversidade é reconhecida e parcela da crítica contribui para esse cenário.

A partir daqui, o ensaio começa a se focar na necessidade de escrever, advinda da tradição de narrar. Essa tradição não é somente associada ao universo feminino, mas é também apresentada como uma necessidade da humanidade.

Citando o escritor Ernesto Sábato, o texto trata da concepção de “testemunha”, termo utilizado para descrever “[...] *a los escritores que sienten la oscura pero obsesiva necesidad de dar testimonio de su drama, de su desdicha, de su soledad.*” (ROIG, 2001, p. 103). Assim, os escritores se mostram como testemunhas do seu tempo, construindo relatos de sua época, da humanidade:

Según el escritor argentino, el artista que de verdad es profundo ofrece inevitablemente el testimonio de si mismo, del mundo donde vive y de la condición humana, de su tiempo y de su circunstancia. No hay duda de que las escritoras sienten esta oscura y obsesiva necesidad. No escriben a ratos, escriben siempre. La mujer que escribe lo hace únicamente cuando necesita expresarse. La otra lo ha convertido en su propia vida. Escribe cuando no escribe. (ROIG, 2001, p. 104).

A literatura se transforma, assim, numa forma de expressão que passeia entre o prazer e a vingança contra o próprio ato de escrever. Escrever se mostra como uma necessidade, daí o jogo conflitivo entre o prazer e o ódio/vingança.

Além disso, escrevendo como testemunhas, escritoras como Mercè Rodoreda ou Rosa Chacel “[...] *nos han dado una obra hecha de fragmentos, de memoria a trozos, pedazos del pasado que cuando vuelve, duele... Y nos han regalado otra manera de pensar el tiempo.*” (ROIG, 2001, p. 105). A representação do testemunho literário dessas escritoras, segundo a definição de testemunho de Sábato, é construída a partir de uma perspectiva diferenciada, centrada na memória.

Essa perspectiva memorialística abre espaço para a construção de obras nas quais a ideia de tempo se desenvolve de forma diferente da cronológica. A narradora de Roig (2001, p. 105) afirma, então, que nas grandes escritoras do século XX “*el tiempo narrativo fluye de otra manera*” e que essa tendência foi imitada pelos homens.

O importante reconhecer aqui é mais que a questão temporal, pois as mulheres, que tiveram que adentrar em uma tradição masculina da literatura, começam a influenciar os homens que escrevem. O ensaio parece indicar que começa a desenvolver-se um processo de aproximação entre homens e mulheres que escrevem, no qual uns podem influenciar os outros e no qual a igualdade principia a se estabelecer.

A liberdade da escrita de mulheres se efetiva através da palavra. Essa linguagem adotada pelas escritoras não é uma escolha acidental. A mulher transforma a linguagem, os discursos, se apodera do que era considerada a linguagem masculina ou se apropria da oralidade como recurso. O certo é que tem consciência de suas escolhas e constrói uma tradição própria.

Partindo dessa perspectiva, a narradora encerra o texto com o seguinte parágrafo:

Ya no hay que pasar cuenta con el pasado – eso que lo hagan las historiadoras –, ya no imitamos las imágenes de mujeres hechas por ellos. Alejada la queja, el lamento, ha empezado el caos. Si la literatura es expiación, lo es para ambos sexos. La disarmonía [sic] es vivida en un plano de igualdad. Ellos han descubierto que no son inmortales. Nosotras también. Aunque nuestra mirada, hoy, siga siendo tuerta. (ROIG, 2001, p. 107).

Esse parágrafo representa uma síntese do ensaio. Nele, é possível identificar o percurso que se estabeleceu no texto, desde a questão da representação da imagem feminina a partir do olhar masculino; passando pela busca por um novo olhar para e sobre a mulher com o feminismo, o que provocou uma espécie de caos nas relações entre os sexos; até a possibilidade de olhar o campo da literatura como um campo frutífero para a construção de uma relação de igualdade social

entre o masculino e o feminino, sem deixar de valorizar as diferenças que os constituem.

Nesse sentido, pode-se dizer que as mulheres conquistaram um lugar dentro da tradição literária. Seja na forma como são representadas, seja em sua produção escrita, a mulher tomou para si o espaço que almejava, mas não abandonou o olhar diferenciado que desenvolveu ao longo dos séculos, pois, segundo o texto de Roig (2001), “*la mirada tuerta*” das mulheres ainda se imprime em suas leituras e em sua escrita. A mulher continua, e isto não é de forma alguma negativo, vendo o mundo com o seu olhar feminino.

OLIVEIRA, K. A. S. Women and literature in an essay by Montserrat Roig. **Itinerários**, Araraquara, n. 41, p. 183-198, jul./dez. 2015.

- **ABSTRACT:** *The questioning about the representation of woman in literature and about literature written by women is present in Montserrat Roig’s literary composition. In her essay book Dime que me quieres aunque sea mentira (1991), besides texts focused on the act of writing, on the process of writing, on the representation of memory and also on the representation of Catalan culture and identity, there are two essays presented separately under the title of “La mirada tuerta” which deal with woman particularly as literary representation and with the position of women writers in literature. This work analyzes one of these essays: “El Uno y la otra” which is divided into three parts dealing, first, with the representation of woman. Then, it exams one vision about feminism and women as writers and, finally, it makes some remarks about the current scenery related to feminine writing in literature. The purpose here is the analysis of the essay, considering the way the text sets itself both in relation to woman in literature and in relation to alterity and feminist criticism which was well developed in the 20th century by writers such as Simone de Beauvoir, Kate Millet and Elaine Showalter among others.*
- **KEYWORDS:** *Woman. Feminine authorship. Feminism. Montserrat Roig.*

REFERÊNCIAS

- ALCHAZIDU, A. Las nuevas voces femeninas en la narrativa española de la segunda mitad del siglo XX. **Sborník prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis**, Brno, L 22, p. 31-43, 2001. Disponível em: <<http://www.phil.muni.cz/plonedata/wurj/erb/volumes-31-40/athena01.pdf>>. Acesso em: 16 fev. 2014.
- DUPLÁA, C. **La voz testimonial em Montserrat Roig**: estudio cultural de los textos. Barcelona: Icaria Antrazyt, 1996.

OLIVEIRA, R. D. **Elogio da diferença**: o feminino emergente. São Paulo: Brasiliense, 1999.

ROIG, M. **Dime que me quieres aunque sea mentira**. Barcelona: Ediciones Península, 2001.

ZINANI, C. J. A. **História da literatura**: questões contemporâneas. Caxias do Sul: Educus, 2010.

ZOLIN, L. O. Reflexões sobre a crítica literária feminista. In: RAPUCCI, C. A.; CARLOS, A. M. (Org.). **Cultura e representação**: ensaios. Assis: Triunfal, 2011. p. 219-230.

Recebido em 31/10/2014

Aceito para publicação em 14/05/2015



REVISÕES DO PASSADO, RECONSTRUÇÕES DO PRESENTE: DISCURSO FEMININO E HISTÓRIA NAS OBRAS DE GIOCONDA BELLI

Ana Cristina dos SANTOS*

- **RESUMO:** O presente trabalho analisa a releitura da História na literatura escrita por mulheres e verifica como essa releitura reordena e completa o passado, favorecendo a reconstrução identitária dos sujeitos históricos femininos (CUNHA, 2004). A partir do questionamento da historiografia oficial (BENJAMIN, 1994) e dos conceitos de metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991), analisam-se as obras *El pergamino de la seducción* (2005) e *El infinito en la palma de la mano* (2008) da escritora nicaraguense Gioconda Belli. As narrativas recontam os fatos históricos desde uma perspectiva feminina ao dar voz a duas personagens ex-cêntricas, a rainha Joana I de Castilha e Eva, a primeira mulher. Ao dialogar com a História, as narrativas problematizam o passado histórico e contribuem para desarticular as categorias conceituais de verdade, discurso e identidade. Também contestam as formas de representação das personagens na historiografia e reafirmam a individualidade feminina em um mundo dominado pelo masculino. Assim, as personagens fogem do estereótipo feminino que prima pela submissão à voz masculina e pela negação do conhecimento e do poder. As obras revelam uma intervenção transgressora à história oficial: devolvem às figuras femininas de Joana e Eva o lugar que a História e a sociedade lhes recusaram, reconstruindo o discurso historiográfico oficial.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Narrativa hispano-americana. Escrita feminina. Metaficção historiográfica. Identidade.

“A história é um romance que foi, o romance é a história que poderia ter sido.” (BASTOS, 2007, p. 19).

Considerações iniciais

A narrativa de autoria feminina na América Hispânica, ainda na segunda metade do século XX, apresentou uma crescente preocupação com a questão

* UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras – Departamento de Letras Neolatinas. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 20550-900 – anacrissuerj@gmail.com

do espaço da mulher na sociedade. Para Palmer-López (2002, p. 160-161) essa narrativa se insere na produzida por um grupo de narradores hispano-americanos catalogados como “*La generación de los 70*” ou segundo Shaw (1999, p. 259 et seq.), como Pós-Boom, presente no cenário literário até os dias de hoje. As principais características dessa geração são: a experimentação com a linguagem através de um rechaço das normas estéticas e linguísticas; a aproximação aos setores marginalizados da sociedade, sua situação sócio-política e a submissão à cultura hegemônica patriarcal; a identificação com o mundo latino-americano e, conseqüentemente, com a identidade nacional.

Dentro desse grupo, encontra-se um número de escritoras cuja temática se centra particularmente na opressão e conseqüente submissão social da mulher. A liberação do sujeito feminino tanto no plano social e político quanto no pessoal ocupa um lugar proeminente nas obras. Através de contos e/ou romances, as escritoras denunciam a opressão com relação ao gênero, opção sexual, etnia, raça e classe social sofrida pela mulher na cultura hispano-americana. São autoras que recuperam os modelos estéticos do romance do *Boom*, mas os configuram a partir de uma nova perspectiva, assumindo sua posição à margem, questionando e deformando o modelo hegemônico, no qual incide a denúncia à repressão social, sexual, étnica e política sofridas pela mulher. As narrativas partem geralmente de um estilo considerado tradicionalmente realista e, em muitos sentidos, aproximam-se do documentário ou do testemunho.

Por isso, muitas vezes, essas escritoras tomam o fato histórico como intertexto para reescrever a História, apresentando uma nova versão para o ocorrido em que, embora esteja presente a problematização da representação, mostra a possibilidade de uma nova versão, mais verdadeira que a hegemônica, pois revela a visão dos vencidos e/ou excluídos em substituição à versão oficial historiográfica. Segundo Cunha (2004, p. 16) para elas “[...] *la literatura se ha convertido en uno de los principales vehículos para alterar esa identidad otrora fijamente establecida en la historia.*” De modo geral, suas narrativas entrecruzam os discursos ficcional e histórico e estão mais presentes nas regiões que passaram por um forte processo de repressão política no século XX. Dessas regiões, afloram as autoras contemporâneas da América Hispânica que entrelaçam em suas narrativas questões de gênero, poder, opressão e história, tais como Isabel Allende, Gioconda Belli, Laura Esquivel, Tununa Mercado, Zoe Valdés, Ana Quiroga, entre outras.

Surge, então, uma novelística produzida por mulheres cuja importância é a de criar uma geração de escritoras fortemente comprometidas com as contradições do poder inerentes às sociedades contemporâneas, especificamente no que tange ao universo feminino. Por conseguinte, reexaminam conceitos como liberdade, identidade, etnia e questionam o lugar da mulher nas relações sociais, que se estrutura segundo os esquemas do autoritarismo patriarcal. Dentro dessa perspectiva, Cunha (2004, p. 24) assevera que os textos não inserem a mulher na história já

escrita, mas vê a História a partir de um espaço de alteridade, pois os discurso femininos não consistem “[...] *exclusivamente en aislarse dentro de la recreación de la interioridad para distanciarse del discurso del hombre, sino precisamente en reinsertar la voz de la mujer que narra la historia desde su punto de vista, y por lo tanto, la completa.*”

Ao recontarem a História, as narrativas constroem personagens femininas que fogem dos estereótipos que primam pela submissão à voz masculina, pela negação do corpo e do prazer e pelo rechaço à dedicação exclusiva da mulher ao espaço privado do lar, sem participação ativa na vida pública. Desse modo, reivindicam o ingresso do sujeito feminino nas fileiras daqueles que participaram ativamente da construção da História do país.

Uma das escritoras contemporâneas que conjuga a construção identitária feminina com a submissão às estruturas do poder nas sociedades falocêntricas é a nicaraguense Gioconda Belli (Manágua, 1948). Ela é uma das vozes mais relevantes da literatura hispano-americana das últimas décadas. Ao lado de Ernesto Cardenal, aparece como poeta emblemática da revolução na Nicarágua. Começou a publicar em 1974, quando lançou o livro de poesias, *Sobre la grama*. E durante mais de uma década dedicou-se apenas à poesia. Somente em 1988, publicou seu primeiro romance, *La mujer habitada*. A obra logo alcançou sucesso mundial e projetou a autora para fora dos limites de seu país. A partir de então, narração e poesia fazem parte de sua trajetória como escritora e ambas se complementam.

Suas poesias e narrativas enfatizam como a subjetividade feminina está construída culturalmente dentro das relações de poder e propõem possibilidades subversivas para reescrever a identidade feminina dentro dos termos do próprio poder, mas sem repetir as estruturas de dominação patriarcal. Para tanto, a ferramenta principal utilizada pela autora é a releitura dos eventos históricos a partir da participação das mulheres que foram propositadamente invisibilizadas pela historiografia oficial na narração do passado. Mediante essa releitura, o discurso narrativo e poético de Gioconda Belli plasma uma visão particular da História: essa passa a ser construída também pela participação dos sujeitos femininos nos fatos históricos registrados. Suas obras entendem o passado como uma construção discursiva, na qual, segundo Velasco Marín (2007, p. 551), a linguagem não é um mecanismo neutro, mas um instrumento de força que obedece ao processo de hegemonia cultural do gênero dominante – o masculino e, sob esse pilar ideológico, a historiografia oficial reconstrói o passado.

Revisões do passado

A reescritura da História sob a perspectiva das personagens femininas que não tiveram voz na historiografia oficial é o tema principal de dois romances de Belli (2008a, 2008b): *El pergamino de la seducción*, publicado pela primeira vez

em 2005 e *El infinito en la palma de la mano*, de 2008. No primeiro, através da história da personagem Lucía, contada por ela própria, e sua relação com Manuel, a autora reconstrói a vida da rainha Joana I de Castilha, acunhada de Joana, “a Louca”. Através da narrativa em primeira pessoa, Lucía reconstrói a história da vida de Joana desde o seu nascimento até sua morte, enfatizando como a rainha foi vítima de traições e lutas pelo poder. Em *El infinito en la palma de la mano*, a narrativa acontece em terceira pessoa e reconta a história do mito bíblico da criação do primeiro homem e da primeira mulher – Adão e Eva –, do paraíso, da expulsão do paraíso e do pecado original. Porém, a história conhecida por todos ganha uma nova ótica, pois é contada desde a perspectiva de Eva. Em ambas as obras, há o desejo de questionar e revisar a versão estereotipada do passado dessas personagens com o objetivo de desmitificar as identidades construídas para elas pelos textos hegemônicos.

As narrativas resgatam a participação de Joana e Eva em dois momentos cruciais da História humana, respectivamente: a formação do estado espanhol, o consequente poderio dessa nação através do descobrimento da América e a história bíblica da formação da humanidade. Ao recontar as histórias das duas personagens, segundo uma visão feminina, as narrativas reescrevem a participação delas na História da humanidade e desvelam as falsidades e as injustiças existentes nas versões relatadas sobre elas nas denominadas histórias “oficiais”. Versões que ratificam como as identidades podem ser construídas pelas práticas discursivas hegemônicas ao mostrar essas duas mulheres como sujeitos sem expressividade no espaço público e submissas à hegemonia patriarcal. Assim, as narrativas condenam um discurso que constrói o estereótipo de mulher submissa preconizado pela cultura hegemônica; libertam-nas dos grilhões dessa cultura ao denunciar as discriminações e rejeições sofridas por elas e a submissão imposta pelo poder masculino que as relegaram a uma posição passiva na sociedade, pleiteando um reconhecimento negado a elas nas fileiras daquelas que participaram ativamente da construção da História.

Belli (2008b), na “*Nota final*” do livro *El pergamino de la seducción*, ratifica a necessidade de reescrever a histórias das personagens históricas sob um “olhar” feminino, capaz de observar nas lacunas do passado o não-dito pelo poder dominante. Deste modo, pode-se chegar a um sujeito feminino mais fiel à verdadeira identidade das personagens e não a identidades “construídas discursivamente”, cujo objetivo é apenas o de legitimar o poder masculino sobre o sujeito feminino:

Las contradictorias versiones sobre el estado mental y lucidez de la reina Juana de Castilla, que se encentran en las referencias históricas de primera mano, dejó por mucho tiempo amplia libertad a los historiadores – mayormente hombres – para interpretar la actuación de la reina según su propia subjetividad y, por qué no decirlo, prejuicios. Esto es lo que me

provocó, como mujer del siglo XXI, armada de una visión distinta de los motivos y razones que nos conducen a las mujeres a actuar de tal o cual manera, a vislumbrar la intimidad de Juana desde una perspectiva femenina y sacar de su drama las conclusiones a las que apunta esta novela. (BELLI, 2008b, p. 323, grifo nosso).

As duas narrativas trazem à tona o passado e reconstróem os acontecimentos que dessacralizam a história oficial legitimadora e abrem caminho para um relato plural, dialógico e questionador das estruturas impostas pelo poder. As obras focam a “verdade histórica” como uma reconstituição provocada pela servidão de quem registra os eventos frente aos fatores sócio-econômicos e ideológicos de seu tempo e reivindicam que todo e qualquer fato histórico é uma construção submetida às experiências sociais do autor e das suas opções teóricas. A História assume-se como discurso e, nessa condição, é passível à liberdade de criação e, conseqüentemente, a um caráter fictício. Nesse processo de deslegitimação da História oficial, as narrativas concebem os fatos históricos como elementos de um domínio social específico – o masculino – e fruto de um olhar particular sob essas descrições do passado.

Ao recontar o passado, as narrações não se centram nas versões historiográficas já consabidas sobre a vida das personagens de Joana I de Castilha e de Eva, mas nos fatos que foram relegados pelo discurso dominante. A partir do novo enfoque dado, as obras questionam as estruturas de poder da cultura hegemônica dominante e seus mecanismos legitimadores. Dessa forma, as reconstruções da História presentes nas narrativas de Belli não negam a historiografia oficial, pois o leitor é capaz de reconhecer os fatos históricos contados, porém, valem-se dela para reverter o protagonismo dos eventos contados: esse já não pertence mais às vozes masculinas, mas às duas personagens silenciadas e rechaçadas culturalmente.

Nessa reconstrução, as narrativas problematizam a possível veracidade do fato histórico relatado. Mostram a impossibilidade de uma verdade única, visto que nenhum dos documentos ou estratégias utilizados pelo historiador é uma evidência neutra da reconstrução dos fenômenos históricos. Discutem sobre o quão subjetivo pode ser o discurso histórico, já que está mediado pela linguagem e o quanto ele pode ser falsificado por sistemas discursivos. Essa discussão enfatiza a não existência de uma unidade factual comprobatória para os eventos do passado e a necessidade de rever até que ponto o dito realmente ocorreu, pois o que se define como um fato histórico real e verdadeiro pode nunca ter acontecido. A História, sob essa perspectiva, é modificada a partir da subjetividade de quem narra os fatos históricos, e, mais ainda, segundo a visão de quem possui o poder no/do discurso, como explicita Belli (2008a, p. 12, grifo nosso) na “*Nota de la autora*” em *El infinito en la palma de la mano*:

Según la introducción, se trataba de textos apócrifos, versiones de Viejo y Nuevo Testamento que, si bien habían sido escritas en la antigüedad, lo mismo que las versiones oficiales que componen la Biblia que hoy conocemos, no habían sido incorporadas por distintas razones al canon eclesiástico. Era una recopilación, afirmaba, de los grandes libros rechazados por quienes editaron los textos sagrados.

Com a fragmentação do conceito de verdade, abre-se a possibilidade de os fatos narrados pela autora também serem partes da História, de revelar o que estava soterrado e não foi dito pelas narrativas hegemônicas, pois a percepção de verdade depende sempre da visão de quem reconta os fatos: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja num momento de perigo.” (BENJAMIN, 1994, p. 224). As obras desvelam, assim, a possibilidade de outras “verdades”, não mais subjugadas a esse “olhar particular” do dominador, mas contadas pelas vozes dos silenciados pelo poder, como enfatiza Belli (2008b, p. 324) ao questionar as diversas versões apresentadas pelos discursos oficiais sobre a “loucura” que acometeu a rainha Joana:

Por otro lado, como ya señalé, hay que considerar la óptica de quienes han interpretado su comportamiento. Mi lectura de documentos, ensayos y libros sobre Juana señala la existencia aun entre los historiadores masculinos, de una controversia no resuelta en relación a si su conducta era patológica o resultado de la maraña de intrigas en la que se vio envuelta. Que la mayoría de los estudiosos se incline por la locura es coherente con el tipo de criterio con que se han analizado por muchísimo tiempo los personajes históricos femeninos.

Ao reconstruir a História oficial, as duas narrativas se aproximam da crítica pós-moderna que não nega a História, mas contesta a sua legitimação e dos novos modelos de narrativa histórica da Pós-modernidade, a metaficção historiográfica. Esse modelo de narrativa, que foi difundido pela teórica canadense Linda Hutcheon (1991), problematiza a noção de História como detentora da “verdade” sobre o passado e propõe que ela seja repensada enquanto criação humana só alcançável mediante práticas discursivas. Para a autora (HUTCHEON, 1991, p. 126), o conceito de metaficção historiográfica agudiza o problema da impossibilidade de o homem conhecer a realidade e representá-la através da linguagem e, por isso, questiona o conhecimento histórico. Ao assegurar só ser possível conhecer o passado através de construções discursivas que impugnam qualquer tentativa de legitimar uma versão em detrimento da outra, o conceito subverte o fato histórico concebido como verdade absoluta e inquestionável, permitindo uma multiplicidade de perspectivas.

Como o acesso ao passado só ocorre pela textualidade, a História só existe enquanto texto e não pode ser conclusiva, porque os fatos históricos são passíveis de alteração segundo a subjetividade de quem os conta. No sistema de opressão das sociedades hegemônicas, no qual há “uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína” (BENJAMIN, 1994, p. 226), a verdade histórica está aprisionada no passado, clamando por libertação. Só na volta a esse passado, recontando a História Universal não pela vertente dos vencedores, mas segundo a visão dos marginalizados, há a possibilidade de libertação, porque é possível encontrar e trazer ao presente as “outras verdades” escondidas. Quando se reconstrói e se reinterpreta o passado, olhando-o como esse acúmulo de ruínas, ou, como afirma Benjamin (1994, p. 231) “escovando a História a contrapelo”, pode-se reescrever o presente e, por conseguinte, compreendê-lo melhor. Assim tanto a escrita da história quanto à da ficção voltam às ruínas do passado e escolhem uma parte da verdade para visitar e recontar às gerações futuras. Não há mais “verdade” a ser visitada, resgatada ou reconquistada. Coexiste uma multiplicidade de perspectivas, e como preconiza Hutcheon (1991, p. 146) cabe ao método ficcional historiográfico revelar “[...] abertamente que só existem ‘verdades’ no plural e jamais uma só Verdade [...]”

Sob esse aspecto, História e Ficção se entrelaçam e perdem-se as fronteiras distintas entre uma e outra: “O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentidos ao passado.” (HUTCHEON, 1991, p. 122). Com o reconhecimento de um princípio discursivo comum entre história e literatura, a narrativa ficcional adquiriu também uma pretensão à verdade, antes inerente apenas à histórica. Assim, desapareceram as dicotomias que, segundo Alcemeiro Bastos (2007), durante séculos diferenciaram os dois discursos: real e imaginário, verdadeiro e inventado, o que aconteceu e o que poderia ter acontecido.

O pesquisador André Trouche (2006, p. 41) também concorda com a teórica canadense quanto à capacidade de se conhecer o passado através do discurso, e que a sua representação por meio da linguagem leva tanto à ruptura do pacto de veracidade do discurso histórico quanto à ruptura do pacto da verossimilhança celebrado pelo discurso ficcional. Entretanto, para ele (TROUCHE, 2006, p. 43-44), a conceituação para esse tipo de romance na América Hispânica não é o de “metaficção historiográfica” proposto por Hutcheon e tampouco os conceitos oriundos de e para a própria cultura hispânica como “nova novela histórica” ou “novo romance histórico latino-americano” propostos, respectivamente, por Fernando Aínsa (1991) e Seymour Menton (1993). Para Trouche (2006, p. 44), o conceito que mais se adéqua a esses romances é o de “[...] ‘narrativas de extração histórica’ entendido, conceitualmente, como o conjunto de narrativas que encetam o diálogo com a história, como forma de produção de saber e como intervenção transgressora.”

Como o presente trabalho não pretende selecionar a melhor nomenclatura para esse tipo de romance mantém-se a denominação metaficção historiográfica da qual todas as demais partes, sem questionar as conceituações e tampouco se são pertinentes ou não para os romances produzidos na América Hispânica. Para os objetivos do trabalho que é problematizar uma das principais características no entrecruzamento contemporâneo do discurso histórico e ficcional presentes nas obras de Belli, discutir a noção de verdade histórica nas práticas discursivas para a recuperação das figuras de Joana e Eva, personagens ex-cêntricas, marginalizadas e esquecidas pelas narrativas hegemônicas e, a partir dessa recuperação, verificar como se dá a reconstrução identitárias dessas personagens, o termo proposto por Hutcheon e ampliado é suficiente. Ainda que entendamos que suas obras, como nos assegura Trouche (2006) se constituem uma intervenção transgredora nos fatos históricos.

Belli problematiza o conceito de verdade e de História, ao introduzir nas obras capítulos com notas explicativas sobre a própria construção dos romances. Neles esclarece que as versões históricas apresentadas são formas pessoais e, portanto, femininas, de ver, reescrever e reinterpretar o passado com o objetivo de encontrar a “verdade” escondida pelos discursos hegemônicos¹. Quais são as “verdadeiras” histórias das vidas de Eva e de Joana: as contadas pelos discursos canônicos que inferiorizam e subjagam o feminino ou as histórias encontradas em textos marginais, renegados pelos discursos oficiais, mas que possibilitam um espaço para o sujeito feminino deixar de ser objeto e transformar-se em sujeito de sua própria história? Suas narrativas não dão a resposta para essas questões, mas apresentam outras “verdades” que desestabilizam as verdades difundidas pelas narrativas hegemônicas e questionam os estereótipos de louca para Joana e de mulher tentadora e pecadora para Eva, criados pela representação da cultura dominante. Os romances revelam que as imagens difundidas pelo poder hegemônico não retratam as características naturais das duas personagens, pois são artificios da construção discursiva utilizados para apagar a importância de seus atos na História. Como construtos textuais, essas representações devem ser revistas, analisadas e reconstruídas na tentativa de desvelar as identidades “escondidas” pelo discurso hegemônico.

Belli inicia o romance *El infinito en la palma de la mano* com uma “Nota de la autora”. Nele explica que a história de Adão e Eva foi *resgatada* de vários textos apócrifos, renegados, por diversas razões, pelo cânone eclesiástico e que eles ainda possuem aspectos desconhecidos de uma história repetida durante séculos por quase toda a humanidade. Acrescenta que tais textos revelam os fatos bíblicos sob

¹ Na “Nota de la autora” de *El infinito en la palma de la mano*, Belli (2008a, p. 11) relata sua surpresa ao perceber que ainda há “espaços” a serem preenchidos em uma história de mais de dois mil anos: “Esta novela se originó en el asombro de descubrir lo desconocido en una historia que, por antigua, creía conocer de toda la vida.”

perspectivas diversas das apresentadas pelos Evangelhos Oficiais da Igreja Romana. A informação é importante porque desarticula os fatos históricos e questiona a versão oficial difundida pelo poder central hegemônico. Se o acesso ao passado só ocorre através da textualidade, a História difundida pela Bíblia também só existe como texto e, como tal, não pode ter a pretensão de ser conclusiva. Enquanto discurso do passado, a história narrada pela Bíblia pode nem ter acontecido e existir somente como um dos muitos discursos sobre o mito da criação do homem. Tal concepção faz a autora afirmar que a história de Adão e Eva contada por ela é uma entre as muitas histórias existentes sobre o mesmo mito, mas com um detalhe que faz toda a diferença: o protagonismo dos fatos narrados é de Eva e não mais de Adão:

Sin ser religiosa, pienso que hubo una primera mujer y un primer hombre y que esta historia bien pudo haber sido la suya. Ésta es pues una ficción basada en las muchas ficciones, interpretaciones y reinterpretaciones que alrededor de nuestro origen ha tejido la humanidad desde los tiempos inmemorables. (BELLI, 2008a, p. 13).

Em *El pergamino de la seducción*, o subcapítulo que explica o processo de reconstrução da verdade, encontra-se no final do livro e intitula-se “*Nota final*”. Na obra também podemos encontrar dois anexos cujos objetivos são o de facilitar a compreensão da nova versão apresentada: “*Como materiales adicionales de interés para el lector, se incluyen a continuación textos de documentos de la época conservados en el Archivo General de Simancas.*” (BELLI, 2008b, p. 326). Nesse subcapítulo, a autora defende a ideia de que a rainha Joana não era louca, como difundiu a historiografia oficial, mas que suas atitudes eram atos de rebeldia contra as decisões impostas pelo seu marido, seus pais, e pelas cortes flamenga e espanhola:

La crisis de Juana – en las que no comía, no se bañaba, etc. – coinciden siempre con momentos en que ella se ve forzada a aceptar decisiones o restricciones, o en la que se le separa de sus hijos. Coinciden, curiosamente, con momentos de rebelión. (BELLI, 2008b, p. 323).

Nessa parte também agradece às pessoas que lhe ajudaram na pesquisa histórica para a confecção da obra e apresenta, sob a forma de testemunho, uma bibliografia sobre a vida e a época em que viveu Joana. Ressalta que a personagem de sua ficção é fiel à figura histórica da rainha:

Aunque el punto de vista narrativo de esta novela es ficticio, la historia de Juana no lo es. Los hechos que se narran han sido reconstruidos sobre los datos históricos existentes, tomados de fuentes reales y de la amplia bibliografía de estudiosos [...]. (BELLI, 2008b, p. 324).

Em ambas as narrativas, a autora apresenta a bibliografia consultada para a reconstituição dos fatos históricos. Dentro dos romances, o uso desse recurso serve para reforçar a veracidade dos fatos contados e para ressaltar que as figuras de Joana e Eva representadas nos romances são fiéis aos seus retratos históricos, conforme nos relata em *El pergamino de la seducción*: “*La investigación histórica para una novela como ésta le debe mucho al trabajo de otros. Quisiera dejar constancia de algunos libros que fueron esenciales para reconstruir la época y la vida de Juana [...]*” (BELLI, 2008b, p. 324) e, em *El infinito en la palma de la mano*:

Me tomó varios años investigar manuscritos e historias bíblicas perdidas. La búsqueda me condujo desde los pergaminos de la biblioteca de Nag Hammadi, encontrado por pastores en las cuevas del Alto Egipto en 1944, a los famosos y crípticos Pergaminos del mar Muerto, hallados en Wadi Qumran en 1947, hasta los Midrás, comentarios escritos durante siglos por doctos rabinos judíos, en su afán de aclarar el lenguaje poético, a veces oscuro, a veces contradictorio del Viejo Testamento. (BELLI, 2008a, p. 12).

A necessidade de justificar que os fatos contados pouco diferem dos divulgados pela historiografia oficial e de explicitar a sua intenção nesses subcapítulos é primordial para a autora imputar credibilidade às histórias narradas. Tal procedimento é necessário para levar também o leitor a refletir sobre o processo de construção discursiva oriundo das culturas hegemônicas. Dessa forma, a voz da autora faz-se presente nos textos para conscientizar o leitor de que os romances permitem uma releitura e uma desconstrução do passado sob uma ótica distinta da difundida pelas narrativas hegemônicas. A partir dessa nova visão, o passado passa a ser objeto de revisão para a reconstrução e o conhecimento do presente². Com essa atitude, a autora mostra como as duas personagens femininas de suas obras foram “apagadas” pelo poder patriarcal e como as histórias de suas vidas não se resumem às inúmeras histórias contadas e repetidas durante séculos pelo discurso dominante. Belli (2008b, p. 283), em um processo metaficcional, explicita com esses subcapítulos que a intenção de suas narrativas é retirar a carga semântica pejorativa que alude a simples menção dos nomes de Eva e da rainha Joana I de Castilha e incorporar essas personagens à historiografia oficial, resgatando o devido valor que tiveram os seus atos para a História universal: “*Imagino que esta historia es la que Juana escribió, lo que está guardado allí esperando a que alguien lo descubra y haga justicia al reino de su memoria.*”

² Linda Hutcheon (1991, p. 147) nos assegura que a ficção pós-moderna sugere que reescrever ou representar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo ou teleológico.

Reconstruções do presente

Ao revalorizar a atuação de Eva e de Joana, as duas obras de Belli se inserem em um grupo de narrativas cujo sentido é o de recuperar o passado das figuras femininas na História para forjar uma nova identidade. Ao revisar a História da formação da espécie humana e do Império espanhol (e conseqüentemente da América espanhola), as narrativas reivindicam a participação dessas duas mulheres nas histórias culturalmente produzidas e conservadas nas sociedades ocidentais. Tal atitude é necessária porque os fatos históricos difundidos pelas narrativas hegemônicas não incluem as experiências oriundas das históricas das duas personagens para a formação de uma identidade cultural e nacional. Elas foram apagadas, esquecidas ou menosprezadas pelo discurso dominante, como afirma a personagem Joana:

Juana la Loca, dirán. La pobre reina desquiciada, la reina que enloqueció de amor. Ni siquiera me reconocerán por los reyes y reinas forjados en mi vientre: Carlos I de España y V de Alemania; Leonor, reina de Francia, Isabel de Dinamarca, Maria, reina de Hungría; Catalina, reina de Portugal, y mi Fernando, emperador de Alemania. Tantos hijos, y de seguro, nietos. Una larga espiral saldrá de mí a extenderse por Europa, por las tierras de Nuevo Mundo. (BELLI, 2008b, p. 312).

Os rostos silenciados de Eva e Joana que a História deixou à margem, relegados ao mutismo, começam a delinear-se nas interpretações históricas que fazem as narrativas. As obras desintegram as identidades construídas pelo discurso hegemônico para desvelar o jugo do autoritarismo, da subordinação, da passividade feminina e, dos papéis estereotipados que as mulheres possuíam/possuem nas sociedades de hegemonia patriarcal. Postulam que as identidades de Eva e Joana só podem ser entendidas como identidades discursivas nascidas das representações textuais produzidos sobre elas, portanto, são construções ficcionais e, como tais, podem ser destruídas e reconstruídas. Esse processo de destruição e reconstrução identitária desloca as identidades femininas consideradas “fixas e estáveis” produzidas pelas sociedades patriarcais. Esse processo de descentralização da identidade feminina foi para Stuart Hall (2005) a quinta força deslocadora da noção de sujeito que levou a uma ruptura identitária ocorrida na época contemporânea, que o autor denomina modernidade tardia. Sobre o feminino comenta: “Ele [o feminismo] também enfatizou, como uma questão política e social, o tema da forma como somos formados e produzidos como sujeito genericados. Isto é, ele politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação.” (HALL, 2005, p. 45).

Essa concepção de uma identidade mutável, em constante processo de formação passa também pelo olhar do outro, uma vez que a identidade é entendida

como produto de uma rede de relações entre seu próprio olhar e o do outro. A partir dessa concepção, depreende-se a importância do reconhecimento dessa construção identitária na cultura. Por isso, é importante o diálogo com a história. Através dele é possível haver uma ressignificação das identidades sociais femininas, estruturada a partir do conhecimento da importância de seus feitos para a cultura em que vivem. As narrativas de Belli acontecem justamente nesse processo dialógico com a História, desconstruindo os estereótipos e reconstruindo/redefinindo as identidades de Eva e Joana como sujeitos de suas próprias vidas.

Ao redimensionarem os papéis das personagens, as narrativas incorporam às suas personalidades atitudes e valores desprezados e apagados pelas narrativas hegemônicas. Se nos textos de autoria masculina as características ressaltadas das personagens eram a submissão, a passividade e a ignorância; nas metaficções historiográficas de Belli são a inteligência, a coragem, o poder, a independência e a opinião própria. Essa visão presente nas narrativas transforma as personagens em sujeitos com voz e poder, prevendo o que, no início da história humana, disse a Serpente para Eva: *“A ti te culparán las generaciones por venir; pero, a medida que tu descendencia adquiriera más conocimiento, recuperarás tu prestigio [...]”* (BELLI, 2008a, p. 163).

A subversão dos papéis sociais femininos proposta pelas narrativas é importante para desconstruir as histórias de Eva e Joana, criadas a partir de modelos patriarcais que impõem o silêncio à mulher e para desvelar as estruturas utilizadas por esse poder. As novas identidades devem ser elaboradas a partir do lugar de enunciação que lhes é dado nas narrativas de Belli: o protagonismo das ações. Elas precisam contar as suas versões dos acontecimentos para revelarem como o discurso hegemônico modificou as suas histórias: *“Juana de Castilla regresa para contar su propia versión de los hechos”* (BELLI, 2008b, contracapa). Ao testemunhar sobre as suas próprias vidas, as personagens reconstróem o passado e modificam a sua identidade no presente. Para Beatriz Sarlo (2007, p. 27) essa reconstrução do passado é um combate pela reconstrução histórica que também se chama na época contemporânea de combates pela identidade.

Narrar os fatos de sua própria vida, tal como fazem as personagens, é uma forma de autoconhecimento, no qual o sujeito tenta redescobrir e redefinir a sua subjetividade. Ao relatarem as suas histórias, Eva e Joana enfrentam um movimento de revisão, destruição e reconstrução identitária, sabedoras de que a identidade só nos é revelada “[...] como algo a ser inventado, e não descoberto [...] como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre as alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais.” (BAUMAN, 2005. p. 21-22).

O protagonismo das personagens nas narrativas já é, simbolicamente, uma forma de desafiar as formas do pensamento totalizante. Isso porque esse protagonismo lhes confere o poder inerente a quem tem voz no discurso, sendo

capaz de inverter os seus papéis na História e edificar uma identidade pela qual vale a pena lutar, como demonstra a personagem Joana:

Yo libré mis batallas. Guerreé por todos y cada uno de los hombres y mujeres que amé. Sólo por mi misma me faltó guerrear, y ahora no me quedará más batalla que ésta de encontrar mi libertad dentro del silencio [...] No importa. Ya estoy perdida. Me ganaré a mí misma. Ése será mi postrer empeño. Y venceré aunque ningún pregón lo anuncie, aunque los siglos caigan sobre mí con su ruido de paredes diplomadas. ¿Quién se atreverá? Yo me atreveré. (BELLI, 2008b, p. 313).

A personagem de Eva em *El infinito en la palma de la mano* também desafia o discurso do poder ao diferir radicalmente da figura esboçada pela Bíblia. Se a história de Adão e Eva só ocupa 40 versículos do *Gênesis* e praticamente só mostra uma Eva desobediente e pecadora, a narrada por Belli é muito maior e conta a vida desses dois personagens depois da expulsão do paraíso. Se a Eva construída pelo discurso bíblico é submissa a Adão e responsável pelo “pecado original” que macula toda a humanidade, a de Belli, não carrega esse estigma. A personagem Eva, ao apoderar-se do protagonismo da História, mostra-se uma mulher forte, segura de si, corajosa, questionadora e ávida por “conhecer” (por isso come a fruta proibida – a que leva ao conhecimento). Na história bíblica oficial é a figura masculina que domina Eva, contudo, na narrativa é Eva quem se sobrepõe à figura de Adão. Ela possui características se destacam quando comparadas à figura de Adão na narrativa. Ele é apresentado como um homem fraco, submisso às vontades da mulher, medroso com relação à desobediência divina, por isso, suas ações são minimizadas na obra. O Adão representado por Belli conscientiza-se, a cada atitude de Eva, de que entre os dois, ela é o ser mais forte: “*Hasta ahora la única obligación que tenía sentido para él era la de acompañar a la mujer, aunque ella bien se cuidaba a sí misma.*” (BELLI, 2008a p. 27).

Essa resignificação das atitudes da personagem modifica o papel de subalternidade imputado a Eva pelo paradigma patriarcal, ao mesmo tempo em que subverte a ordem hegemônica. Ainda que moldada do interior de Adão, que nasça a partir dele³, Eva não se submete a ele. Suas atitudes mostram independência diante da figura masculina. Essa nova Eva desdenha da superioridade de Adão, porque não a reconhece. Também não carrega a culpa pelas desventuras da humanidade por desobedecer a Deus, comer o fruto proibido e, conseqüentemente, expulsar o Homem do Éden. No texto, não recai sobre ela todo o peso da desobediência e da perda do Paraíso como na história bíblica. A Eva representada na narrativa é

³ “*Más tarde [Adán] recordaría el cuerpo se abriéndose, el tajo dividiéndole el ser y extrayendo la criatura íntima que hasta entonces habitaba su interior.*” (BELLI, 2008a, p. 19).

redimida dessa culpa, pois Adão confessa que comeria da fruta proibida só para segui-la, mesmo que fosse fora dos Jardins do Paraíso:

– *Pero piensas que soy culpable de cuanto ha acontecido, porque te di de comer la fruta del árbol del Conocimiento. Podrías haberte negado a comerla.*

– *Es cierto. Pero ya una vez que la habías comido, yo no podía hacer otra cosa. Pensé que dejarías de existir. No quería quedarme sólo. Si yo no hubiese comido de la fruta y el Otro te hubiese hachado del Jardín, yo habría salido a buscarte.* (BELLI, 2008a, p. 79).

A versão apresentada no romance retira o estigma da culpa da expulsão do paraíso sobre a figura da mulher e resgata o feminino da submissão imposta durante séculos pelo discurso teológico. A narração desvela o mecanismo de dominação masculina utilizado para mantê-la sob o seu jugo: a lembrança, constante, de que foram expulsos do Paraíso porque ela desobedeceu a Deus e comeu do fruto proibido: “– *No puedes [Adão] obligarme a que no coma – Mira cómo estamos, Eva, solos, hambrientos, desamparados. ¿Qué otra desgracia tuya quieres que comparta?*” (BELLI, 2008a, p. 88). Entretanto, Eva percebe que esse é um “mecanismo de poder”⁴ masculino. A imputação da culpa pela expulsão dos Jardins do Éden é feita sempre que ele acredita ser necessário subjugar-la, pois acredita que as atitudes da mulher são de insubordinação e rebeldia: “*Me da rabia que me recuerdes que comi la fruta cada vez que quieres que te obedezca.*” (BELLI, 2008a, p. 88). Ao mostrar a culpa feminina como um construto social, o relato a extirpa do imaginário coletivo. Se a culpa é imposta à mulher sempre e quando é necessário que ela obedeça ao homem, então, essa culpa é apenas mais um dos muitos mecanismos utilizados pela sociedade patriarcal para fazer calar a voz feminina e submetê-la a uma posição de inferioridade social: “*¡Malhadada suerte la nuestra de mujeres fuertes e temidas por los hombres! ¡Tenían que encerrarnos, humillarnos, pegarnos, para olvidar el temor que les inspirábamos y sentirse reyes!*” (BELLI, 2008b, p. 291).

Nas narrativas, torna-se fundamental apresentar novas identidades para as personagens históricas de Eva e Joana, porque as criadas para elas foram as fixadas pelo olhar masculino que determinou quem elas eram, como se comportaram e o que fizeram. Foram identidades construídas a partir de uma relação hierárquica, na qual o homem controlou e dominou o espaço feminino e projetou-se como gênero superior. Os relatos das personagens problematizam as subjetividades construídas

⁴ Emprega-se a acepção “mecanismo de poder” segundo a acepção de Michel Foucault, cujo objetivo é ressaltar que, através do discurso, alguns aplicam táticas e técnicas poder sobre os outros para acentuar as diferenças entre as pessoas, em função de etnia, raça, gênero, religião e condições econômicas (ARAÚJO, 2008).

por esse tipo de olhar, desvelando o arbitrário dessa construção e rebelando-se contra uma submissão imposta:

Yo escuché los argumentos que se cruzaban entre unos y otros, sobre mis aptitudes para gobernar y la conveniencia de aquella propuesta.

*Me enfureció ver tantos hombres en esa sala decidiendo mi surte, como si **un poder natural** los hubiese investido de más sabiduría que la mía o la de mi misma madre cuando decidió hacerme su heredera. (BELLI, 2008b, p. 243, grifo nosso).*

As narrativas reinventam e subvertem os referentes sociais e históricos dessas personagens para inquirir sobre a identidade feminina. Voltar à simbologia cultural presente nessas figuras é compreender as origens da repressão feminina. A reconstrução identitária da primeira mulher funciona como uma possibilidade de mudança da posição feminina na sociedade atual, pois Eva representa, segundo a ideologia cristã e patriarcal, o modelo feminino a ser copiado por todas as outras mulheres. Ao redefinir a primeira mulher, a narração reestrutura esse modelo a uma condição igualitária tanto social quanto sexualmente. Essa nova organização sociocultural possibilitaria que as atitudes tomadas pela rainha Joana em busca de uma condição igualitária entre homens e mulheres, ainda no século XVI, não fossem consideradas como atos de rebeldia social e classificadas como loucura. As histórias das personagens, ainda que separadas por séculos, possuem os mesmos objetivos: lutar contra a sociedade hegemônica e sua dominação. As personagens de Eva e Joana não se relacionam em nada com os modelos femininos propostos pela sociedade patriarcal judaico-cristã. Elas são mulheres conscientes de seus valores, da importância de seus atos na construção da História e, por isso, não aceitam estar sob o jugo masculino.

Considerações finais

A partir das considerações feitas, verifica-se que as metaficções historiográficas como as de Belli possibilitam outros relatos da História, nos quais as personagens ex-cêntricas podem apresentar as suas versões dos fatos históricos. Essas narrativas surgem em um diálogo entre História e ficção como forma de abrir espaço discursivo para as vozes femininas, subjugadas e relegadas a um lugar marginal, reescreverem a sua história e, a partir delas, serem capazes de substituir as narrativas hegemônicas por outras mais fieis e “verdadeiras” aos acontecimentos vividos. Nas obras analisadas, o objetivo principal da revisão historiográfica é revelar as verdades encobertas pelos discursos hegemônicos do passado, redefinir os papéis sociais e culturais das protagonistas e, por conseguinte, suas identidades. As novas histórias, escritas sob o “olhar” feminino, preenchem os vazios existentes na historiografia

oficial, a respeito da participação das personagens na construção da identidade cultural que se formava. Contam, a partir de outro lugar de enunciação, a história de vida dessas personagens para mostrar como elas foram silenciadas pela ideologia patriarcal que as menosprezou no registro dos eventos históricos.

Ao contestar a noção de verdade presente nas narrativas hegemônicas, os romances contestam a forma de representação das personagens no passado e reafirmam as suas individualidades em um mundo dominado pelo olhar falocêntrico. As personagens rejeitam o estereótipo que cala a voz feminina sob a submissão à voz masculina. São conscientes de que como mulheres, suas histórias falam do outro lugar social, o marginalizado, mas ainda assim, são capazes de desvelar as relações de poder tecidas sobre elas pela cultura dominante.

Ao recontar a vida de Eva, a narrativa transforma a primeira mulher, não mais na Eva tentadora e pecadora, mas na mulher que optou pelo conhecimento e deu ao homem a possibilidade da escolha. O mesmo acontece ao recontar a vida de Joana. A narrativa transforma a personagem conhecida apenas como “a louca” nos livros de História em uma das mulheres mais poderosa e importante de sua época, restituindo-lhe o título de “a primeira rainha da Espanha”. Ao mesmo tempo, configura uma personagem consciente das traições e das difamações de seu marido e de seu pai para usurpar-lhe o trono e que, graças às artimanhas e ambições deles, será conhecida pelas gerações seguintes como “a louca”.

Ao colocar as personagens no centro do processo histórico, dando-lhes voz, as duas narrativas metaficcionalistas históricas rompem com os modelos culturais que governam as práticas de dominação e subordinação da cultura hegemônica que consideram a mulher uma voz desvalorizada ou inferiorizada. De modo que reconstruam não só o discurso bíblico e o historiográfico, mas também identidades diferentes das já consabidas para as personagens. A reconstrução identitária das personagens exige do leitor um posicionamento crítico diante dos fatos narrados e um conhecimento prévio do discurso oficial vigente, em um dialogismo constante com a História, para que ele possa “julgar” a veracidade do discurso historiográfico oficial através do contato com as variantes que o subvertem. Somente através desse diálogo entre História e Ficção, o leitor é capaz de perceber que as identidades de Eva e Joana são construções de uma ideologia do poder que deseja manter a sua hegemonia e aprisionar o feminino no espaço do privado e em papéis estereotipados.

Ao resgatar as participações das duas personagens na sociedade, as narrativas de Belli se abrem a uma alternativa histórica: devolvem o protagonismo dos acontecimentos históricos às figuras femininas de Joana e Eva. Os dois romances de Gioconda Belli devem ser analisados e valorizados como formas de resistência cultural e recuperação da memória histórica com o objetivo de compreender os seres ex-cêntricos que recontam as suas histórias para se tornarem sujeitos dessa própria História.

SANTOS, A. C. Reviews of the past, reconstructions of the present: gender discourses and history in the narratives of Gioconda Belli. **Itinerários**, Araraquara, n. 41, p. 199-216, jul./dez. 2015.

■ **ABSTRACT:** *This study aims to analyze the rereading of history in literature written by women and check how this rereading redefines and complete the past, favoring the identity reconstruction of those feminine historical subjects (CUNHA, 2004). Beginning with the questioning of official historiography (BENJAMIN, 1994) and the concepts of historiographic metafiction (HUTCHEON, 1991), the following works are put to test El pergamino de la seducción (2005) and El infinito en la palma de la mano (2008) of the Nicaraguan writer Gioconda Belli. On those works, the author propose retelling, when giving voice to two ex centric characters, a new version of the historical facts on a feminine perspective, reclaiming from the official historiography borders the figures of the queen Joana I from Castilha and the first woman, Eve. Through dialogue with the history, the narratives problematize the historical past through literature and contribute to dismantling the conceptual categories of truth, discourse and identity. Also contesting the ways of characters' representation in the historical past and reaffirming their individuality in a world dominated by male subject. Thus, the created characters go beyond the female stereotypical, known as stressed by a male voice submission and a denial of knowledge and power. In this way, the texts are opened to a transgressive intervention in official history: returning the feminine figures of Joana and Eva to the place that History and society have denied, rebuilding the official historiographical discourse.*

■ **KEYWORDS:** *Spanish American narrative. Feminine writing. Historiographic metafiction. Identity.*

REFERÊNCIAS

AÍNSA, F. La nueva novela histórica latinoamericana. **Revista Plural**, México, n. 240, p. 82-85, 1991.

ARAÚJO, I. L. **Foucault e a crítica do sujeito**. 2. ed. Curitiba: Ed. da UFPR, 2008.

BASTOS, A. **Introdução ao romance histórico**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2007.

BAUMAN, Z. **Identidade**. Entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BELLI, G. **El infinito en la palma de la mano**. Buenos Aires: Seix Barral, 2008a.

_____. **El pergamino de la seducción**. 9. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2008b.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232. (Obras escolhidas, v. 1).

CUNHA, G. **La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas.** Buenos Aires: Corregidor, 2004.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção.** Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MENTON, S. **La nueva novela histórica de la América Latina, 1949-1992.** México: Fondo de la Cultura Economica, 1993.

PALMER-LÓPEZ, S. Rosario Ferré y la generación del 70: evolución estética y literaria. **Revista Acta Literaria**, Concepción, n. 27, p. 157-169, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482002002700012&script=sci_arttext>. Acesso em: 12 abr. 2010.

SARLO, B. **Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión.** Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

SHAW, D. **Nueva narrativa hispanoamericana: boom, postboom, posmodernismo.** 6. ed. ampl. Madrid: Cátedra, 1999.

TROUCHE, A. **América: história e ficção.** Niterói: EdUFF, 2006.

VELASCO MARÍN, M. A. La crítica feminista, el dedo en la llaga o el cuestionamiento al canon literario. In: GUARDIA, S. B. (Ed.). **Mujeres que escriben en América Latina.** Peru: Centro de Estudios de la Mujer en la Historia de América Latina (CEMHAL), 2007. p. 551-562.

Recebido em 31/10/2014

Aceito para publicação em 19/05/2015



O VAZIO COMO METÁFORA NA OBRA DE ROBERTO JUARROZ

Marco CATALÃO*

- **RESUMO:** Investigamos neste artigo alguns pontos de contato entre a obra do escritor argentino Roberto Juarroz (1925-1995) e o Budismo Zen, pelo qual o poeta manifestou grande interesse. Tomando como eixo de nossa análise os *kōans*, expressões enigmáticas em que o paradoxo desempenha um papel fundamental, compreendemos melhor não apenas a utilização frequente dos paradoxos na obra de Juarroz, mas também outro aspecto praticamente ignorado pela crítica até o momento: o uso da metáfora pelo autor. A afirmação de Davidson, segundo a qual uma metáfora não diz algo de novo, mas aponta para um aspecto que comumente não notaríamos, ajuda a elucidar parte do caráter enigmático e desconcertante da poesia de Juarroz: como no caso dos *kōans*, parte significativa dessa obra não pede que a compreendamos em termos estritamente discursivos, mas que transformemos nosso vocabulário – e, com isso, transformemo-nos – com ela. Evidencia-se, assim, que a apropriação da cultura oriental por parte de Juarroz difere daquela que predomina na literatura hispano-americana da época, fundamentalmente por sua ênfase no aspecto etopoético (e não apenas estético) da literatura – que o fará buscar no *kōan*, e não no *haiku*, um modelo para sua própria criação.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Roberto Juarroz. Poesia argentina. Vazio. Budismo. Metáfora.

Publicado em 1980, o livro *Poesía y creación* sintetiza as concepções do escritor argentino Roberto Juarroz (à época já com seis livros publicados) acerca da criação literária e do papel do poeta na sociedade. Estruturado sob a forma de um diálogo com o jornalista Guillermo Boido, o texto, que se estende por mais de 170 páginas, é uma fonte valiosa de pesquisa, não apenas por fornecer elementos para uma maior compreensão de sua poesia, mas também por revelar, através das recorrências e reiteraões ali presentes, os núcleos fundamentais ao redor dos quais gravita seu pensamento.

Não por acaso, Juarroz inicia o diálogo com Boido citando uma anedota – que ele volta a citar em *Poesía y realidade* (JUARROZ, 2000, p. 14) – em que o poeta

* Artigo escrito com apoio da Fapesp. Processo 09/57975-5. UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas. IEL – Instituto de Estudos da Linguagem – Departamento de Teoria e História Literária. Campinas – SP – Brasil. 13083-970 – marcatalao@yahoo.com.br

japonês Matsuo Bashō (1644-1694) fala sobre sua incapacidade de compreender o Zen: “*Tenho explicado o Zen toda a minha vida, confessou uma vez Basho, e, no entanto, nunca pude compreendê-lo. Mas, disse seu interlocutor, como você pode explicar algo que não entende? Oh, exclamou Basho, também tenho que explicar isso?*” (JUARROZ, 1980, p. 15, grifo do autor)¹. Essa citação apresenta pelo menos três aspectos que nos parecem relevantes: em primeiro lugar, evidencia a concepção de Juarroz acerca da poesia (assimilada por ele ao Zen) como uma experiência indefinível, que não pode ser explicada pelo discurso racional; em segundo, apresenta uma situação aparentemente paradoxal, a de alguém que explica algo que não entende, mas tal paradoxo (como em vários poemas de Juarroz) é visto como a única forma plausível de abordar a complexidade da questão; em terceiro lugar, estabelece um vínculo com uma manifestação da cultura oriental, que reaparece em outros momentos desse mesmo diálogo, como uma importante fonte de interesse para o poeta argentino – o Budismo Zen.

Num outro trecho desse mesmo livro, Juarroz (1980, p. 65) cita uma célebre passagem da tradição budista:

Quando se está fora do Zen, as montanhas são montanhas e os rios são rios. Quando se começa a penetrar no Zen, as montanhas deixam de ser montanhas e os rios deixam de ser rios. Mas quando se chegou ao Zen, as montanhas voltam a ser montanhas e os rios voltam a ser rios.

A formulação, aparentemente paradoxal, não soa estranha para aqueles que estão minimamente familiarizados com o Budismo Zen; ao contrário, ela se insere na tradição dos *kōans*, “[...] expressões espirituais enigmáticas e frequentemente chocantes baseadas em encontros dialógicos entre mestres e discípulos, que eram usadas como instrumentos pedagógicos para o treinamento religioso na tradição Budista Zen (*C. Ch’an*).” (HEINE; WRIGHT, 2000, p. 3).

Há uma longa tradição de transcrição, exegese e meditação acerca dos ditos, diálogos e ações atribuídos aos mestres do Zen, que se inicia na China durante a dinastia T’ang (618-907) e se estende posteriormente ao Vietnã, à Coreia e ao Japão, difundindo-se também pelo Ocidente ao longo do século XX (HEINE; WRIGHT, 2000). Embora apresentem uma grande variedade de formas e temas, a característica fundamental dos textos selecionados como *kōans* é a estranheza: as ações e falas presentes nos *kōans*

[...] são tipicamente “estranhas”, incomuns, e às vezes paradoxais do ponto de vista daqueles que ainda não atingiram esse estado mental. A enfática estranheza tornava extensivamente claro para todos que “despertar” era algo

¹ Salvo quando indicado nas referências, todas as traduções de citações em língua estrangeira neste artigo são de responsabilidade do autor.

fundamentalmente distinto do estado mental habitual da maioria dos praticantes. (WRIGHT, 2000, p. 201).

Embora, em seu sentido mais restrito, o termo *kōan* se refira apenas a certas narrativas com características específicas, não é raro que seu uso se estenda a textos poéticos (KABANOFF, 2000, p. 213-232). Essa associação não é arbitrária: como assinala Foulk (2000, p. 15), a prática do *kōan* “[...] tem suas raízes numa tradição mais antiga, essencialmente literária, de coleção e comentário de diálogos atribuídos a antigos mestres.” Os exemplos mais relevantes dessas coleções, como o *Wu-men kuan* e o *Pi Yen Lu*, têm trechos significativos escritos em verso. Hori (2003, p. 89) vai além, considerando que “[...] o surgimento do *kōan* só pode ser entendido em relação ao pano de fundo da cultura literária chinesa [...]” no momento em que essa prática se desenvolve, durante as dinastias T’ang (618-907) e Sung (960-1279), quando o verso rimado e metrificado era o veículo utilizado para uma extensa quantidade de escritos formais e informais, o que levou à criação de uma série de “jogos literários” em que os literatos “[...] se engajavam numa competição altamente sofisticada de falar sobre alguma coisa sem nomeá-la diretamente” (HORI, 2003, p. 43). Ele aponta uma série de indícios de que o *kōan* pode ter sido criado a partir do modelo desses jogos (HORI, 2003, p. 52-54), enfatizando o fato de o *kōan* propor uma forma de superar a suposta limitação e falsificação da linguagem cotidiana, não através da sua negação ou da criação de outra linguagem, mas através de um *uso distinto* dessa mesma linguagem: “[...] a prática do *kōan* não é uma imersão da linguagem num reino de silêncio, mas um uso sofisticado da linguagem para expressar e realizar o despertar.” (HORI, 2003, p. 90).

Sob essa perspectiva, o *kōan* desempenha um papel semelhante ao que Donald Davidson (1982, p. 134) atribui à metáfora – que, segundo ele, não deve ser avaliada por seu “conteúdo”, mas sim por seu “efeito” sobre um vocabulário dado, o que em grande medida se aproxima do caráter surpreendente e violento que se observa nos *kōans*: “uma metáfora apenas nos golpeia para dentro do nada” (DAVIDSON, 1984, p. 253). A sugestão de que uma metáfora se assemelha a um golpe na cabeça (DAVIDSON, 1984) reitera que “[...] a metáfora não *diz* algo de novo [...]. Ela *aponta* para um aspecto que comumente não notaríamos. Com efeito, o que *notamos* não diz respeito ao conteúdo proposicional-semântico (e ao valor de verdade-falsidade) da sentença (metafórica).” (SILVA FILHO, 2001, p. 43, grifo do autor).

Quando um mestre Zen ergue o dedo, não há significados “ocultos” no seu gesto; no entanto, esse gesto pode desencadear uma série de ações em seus discípulos: “Uma imagem não vale mil palavras, ou qualquer outro número. Palavras são a moeda errada para se trocar por uma imagem.” (DAVIDSON, 1984, p. 263). Ao lançar uma frase “sem um lugar fixo num jogo de linguagem” (SILVA FILHO, 2001, p. 32), a metáfora – assim como o *kōan* – obriga o interlocutor

a reformular seu vocabulário (e, conseqüentemente, sua forma de compreender a realidade).

Ainda segundo Davidson (1984, p. 245), “[...] entender uma metáfora requer um esforço tão criativo quanto criar uma metáfora, e é similarmente pouco guiado por regras.” Esse exercício criativo pode ser aproximado daquele empreendido pelos discípulos ao tentar compreender um *kōan*:

O *kōan* não é simplesmente uma entidade estática, algo com uma natureza fixa a ser apreendido. Se se pode dizer algo sobre ele, é uma atividade, a atividade de buscar entender o *kōan* que usa o monge e sua mente como sua arena. O *kōan* é ao mesmo tempo um objeto da consciência e a atividade subjetiva da consciência buscando entender o *kōan*. O próprio monge em sua busca é o *kōan*. A compreensão disso é o *insight*, a resposta ao *kōan*. A princípio havia um sujeito da consciência tentando penetrar um *kōan* que era tratado meramente como um objeto da consciência. Sujeito e objeto – isso são as duas mãos batendo palmas. Quando o monge percebe que o *kōan* não é simplesmente um objeto da consciência, mas é também ele mesmo na atividade de buscar uma resposta para o *kōan*, sujeito e objeto já não estão separados e distintos. Ele se tornou um com o *kōan*, ou talvez seja mais exato dizer, o *kōan* se tornou um com ele. (HORI, 2000, p. 288-289).

Embora um pouco extensa, a citação acima é importante porque enfatiza o aspecto ativo e criativo necessário para a compreensão do *kōan*, (que, como a metáfora, requer um exercício de deslocamento por parte do sujeito), ao mesmo tempo em que nos permite traçar uma série de similaridades entre a atividade do monge que investiga o *kōan* e a do leitor que, na concepção expressa por Juarroz, recria o poema numa atividade contínua que, em última instância, eliminaria a distinção entre sujeito e objeto. Essa postura diante do poema não é sugerida apenas pelas reflexões teóricas presentes em entrevistas e textos críticos de Juarroz, mas acaba moldando o próprio estilo de sua poesia. Tomemos como exemplo o poema V, 45²:

O universo investiga a si mesmo.
E a vida é a forma
que emprega o universo
para a sua investigação.

² Como os poemas de Juarroz (2005) não têm título, adotamos o seguinte padrão para identificá-los: o algarismo romano indica o livro (eventualmente, um segundo algarismo romano indica a parte do livro) em que o poema aparece, e o algarismo arábico indica sua localização no livro. Assim, V, 45 remete ao quadragésimo quinto poema da *Quinta poesia vertical*, XI, IV, 24 indica o vigésimo quarto poema da quarta parte da *Undécima poesia vertical* e, assim, sucessivamente.

A flecha vira
e se crava em si mesma.
E o homem é a ponta da flecha.

O homem se crava no homem,
mas o alvo da flecha não é o homem.

Um labirinto
só se encontra
em outro labirinto.

A associação entre o Zen e a prática do tiro com arco-e-flecha se tornou bastante difundida no Ocidente após a publicação do livro *A arte cavalheiresca do arqueiro Zen*, por Eugen Herrigel, em 1953. Embora não haja nenhuma referência explícita de Juarroz à obra em questão, há vários trechos do livro de Herrigel em que se afirma a busca pela superação da dualidade entre sujeito e objeto: “No tiro com arco, arqueiro e alvo já não são entidades opostas, mas uma única e mesma realidade [...]” (SUZUKI, 1983, p. 9); “[...] o combate consiste no fato de que o arqueiro se mira e no entanto não se atinge, e que por vezes ele pode se atingir sem ser atingido, de maneira que será simultaneamente o que mira e o que é mirado, o que acerta e o que é acertado [...]” (HERRIGEL, 1983, p. 16); “[...] sou eu quem estira o arco ou é o arco que me leva ao estado de máxima tensão? Sou eu quem acerta no alvo ou é o alvo que acerta em mim? O *algo* é espiritual, visto com os olhos do corpo, ou é corporal, visto com os do espírito? São as duas coisas ao mesmo tempo ou nenhuma?” (HERRIGEL, 1983, p. 16).

Construído como um labirinto verbal, o poema de Juarroz se desdobra em versos que propõem saídas que logo em seguida se revelam insuficientes. Como na prática do *kōan* descrita por Hori (2000), desde o início a dualidade entre sujeito e objeto é questionada: a vida é enunciada como a forma que o universo usa para investigar a si mesmo, ou seja, o universo é ao mesmo tempo o sujeito e o objeto dessa busca. A inversão entre sujeito e objeto no terceiro verso (“*emplea el universo*” em lugar de “*el universo emplea*”), menos abrupta em espanhol que em português, é uma maneira sutil de explicitar esse questionamento.

A expressão “*se da vuelta*” (“vira”), recorrente na obra poética de Juarroz (ver, a propósito, os poemas I, 15; III, I, 3; IV, 25; IV, 64; VIII, 82; IX, 7; XI, II, 2), opera no mesmo sentido: a flecha que se crava em si mesma, como o homem que se crava no próprio homem, são imagens da percepção da atividade subjetiva de busca como o próprio objeto da busca. No entanto, como é usual nos *kōans*, a aparente resolução do problema é apenas o ponto de partida para um novo problema: “mas o alvo da flecha não é o homem”. Como num autêntico labirinto, cada resposta leva a uma nova pergunta, e a única certeza definitiva é a incerteza.

A imagem da flecha, símbolo da busca incessante do pensamento (como o labirinto), “liberação imaginária da distância e da gravidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 435), reaparece em outro poema de Juarroz (VI, 37), com seu sentido místico, de “busca da união divina” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 436), subvertido:

Há flechas que escapam do alvo,
que o esquivam e ainda assim não caem,
que preferem se perder nas complexidades do ar,
até encontrar um objeto mais puro,
onde a casualidade deixe de ser gratuita.

Talvez a flecha só poderá se cravar no centro
por sua dúvida ao avesso,
não por duvidar se algo existe,
mas por duvidar se algo não existe.

Há que buscar a dúvida da dúvida.

Aqui, é a flecha que escapa do alvo, no que poderíamos considerar uma recusa da previsibilidade. Essa recusa é ainda mais radical, porque nega o que seria a consequência lógica do fracasso em atingir seu objetivo, a queda: “e ainda assim não cai”. Suspensa no ar como o salto do poema VI, 1 (ou a “queda sem distância” do poema V, 59), a flecha (que, como no poema anteriormente analisado, apresenta atributos inegavelmente humanos) se lança em busca de um aparente paradoxo: uma “casualidade que deixe de ser gratuita”.

Deve-se notar, porém, que o poema não estabelece uma meta previamente definida, um ponto fixo no espaço à espera da flecha; não se trata simplesmente de uma casualidade que não é gratuita, mas sim de um ato transformador: uma casualidade que *deixe de ser* gratuita. Como isso seria possível? A estrofe seguinte propõe uma resposta, mas trata-se de uma resposta incerta, duvidosa: “talvez” a flecha poderá se cravar no centro, mas por uma operação que é recorrente na obra de Juarroz – através de uma inversão: “por sua dúvida ao avesso”.

Depois de inverter o sentido da dúvida (transformando seu aspecto negativo em algo positivo), o poema traz uma última estrofe de um único verso, que contrasta com as anteriores, de cinco e quatro versos, não por inverter novamente o sentido proposto pelos versos que a antecedem, mas por condensar uma injunção que, em lugar de descrever um objeto (ainda que imaginário), propõe uma ação que, em última análise, demanda a participação do próprio leitor: “Há que buscar a dúvida da dúvida”. Magistralmente, o poeta recupera o mesmo verbo utilizado no início do poema (“*Hay*”/“*Há*”), usando-o num sentido completamente distinto.

Num poema presente no mesmo livro (VI, 95), que poderíamos ver como complementar a este, a “dúvida da dúvida” dá lugar à “fé na fé”:

Todo caminho de ida é uma ilusão.
Só é real o caminho de volta.
Porque, ao não ser possível regressar a nada,
o caminho de volta não é um caminho de regresso,
mas sim o único caminho de ida.

Por isso, se ignorar é uma ausência,
deixar de saber é uma presença.
A mediação do carretel
faz com que se confundam as pontas da linha.

Assim, o silêncio não é a negação da palavra,
mas o pórtico da sua iminência.
Assim, o que mais nos espera
levamos dentro.

E a única fé que resiste ao assédio implacável
não é nem sequer aquela que cria seu objeto,
mas a que como a vida
não é mais que fé na fé.

Como em outros poemas do autor, há aqui uma série de oposições que vão sendo sucessivamente problematizadas: ida/volta; real/ilusão; ausência/presença; silêncio/palavra; fora/dentro; fé/dúvida. A primeira dicotomia, formulada pelos dois versos iniciais, poderia ser entendida como uma oposição convencional: de um lado, a ilusão (o caminho de ida); de outro, o real (o caminho de volta). Mas quando o poema “explica” essa dualidade (através da ilusória conjunção “porque”), a partir do terceiro verso, ela se revela falsa: o caminho de volta é, de fato, “o único caminho de ida”.

Se não é possível regressar a nada, o único caminho real não é propriamente um caminho, mas sim a constatação de que não há regresso. Como no Budismo Zen, não se trata de opor dois caminhos supostamente distintos (a ida e a volta, o real e o ilusório), mas sim dois modos de compreensão da realidade. A constatação da não dualidade entre sujeito e objeto (“o que mais nos espera/ levamos dentro”) leva a uma aparente circularidade, figurada no poema pela imagem do carretel; no entanto, a semelhança entre a situação inicial (“ignorar”) e a final (“deixar de saber”) é ilusória: como no *kōan* citado por Juarroz, quando “as montanhas voltam a ser montanhas e os rios voltam a ser rios”, não se trata de um retorno ao estágio inicial, em que se atribuía uma natureza intrínseca aos objetos externos, mas sim da

superação do estágio seguinte, em que se atribuía uma natureza intrínseca ao vazio dos objetos externos.

Constatado o vazio de tudo (inclusive da imagem do vazio), a impossibilidade de uma fé fundada em qualquer essência supostamente transcendental, resta apenas a “fé na fé”, que, como o salto que “consuma o espaço/ onde deveria terminar” (VI, 1), não se distingue fundamentalmente da “dúvida da dúvida”. É o próprio Juarroz quem estabelece com maior clareza esses vínculos num dos fragmentos de *Quase razão* (140): “Assim como se duvida de qualquer fé, caberia também duvidar da falta de fé. Duvidar de não crer, duvidar da incredulidade. Talvez seja esta uma dimensão mais criadora da dúvida. E talvez nos leve a outra forma mais livre de fé: a fé na dúvida”.

O interesse de Juarroz pelo Budismo Zen não pode ser desvinculado de um movimento muito mais amplo de apropriação da cultura oriental por parte dos escritores ocidentais – movimento que se intensifica exponencialmente justamente na época em que o poeta argentino começa a publicar seus livros. Embora o diálogo com o Extremo Oriente já apareça em obras anteriores da literatura hispano-americana, como nos *haikus* de José Juan Tablada, em alguns ensaios e narrativas de Jorge Luis Borges e em poemas de Pablo Neruda, é a partir da década de 1960, com obras como *El ojo* (1963), de Alberto Girri, *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, e *Ladera Este* (1969), de Octavio Paz, que o Budismo se torna um ponto de referência para a reflexão acerca da realidade hispano-americana (FOFFANI, 1989, p. 149).

Apesar da rápida difusão de textos que glosam, transformam e reinterpretam vários aspectos da prática budista, a proeminência da metáfora do vazio ao longo dos quatorze volumes da *Poesía vertical* (título que abrange todos os livros de poesia publicados por Juarroz) não encontra paralelo em nenhuma outra obra poética hispano-americana. Evidentemente, é possível encontrar alguns exemplos episódicos em que o vazio aparece como imagem positiva e fecunda, como em “*El pabellón del vacío*”, de José Lezama Lima (no livro póstumo *Fragmentos a su imán*, de 1977), ou em “*El claro*”, de Roberto Echavarrén (em *Animalaccio*, de 1986); contudo, em apenas um livro a imagem do vazio se apresenta com uma insistência semelhante à da obra de Juarroz: em *Ladera Este*, escrito pelo mexicano Octavio Paz, entre 1962 e 68.

Neste pequeno livro, publicado em 1969, mesmo ano da *Cuarta poesía vertical*, a figura do vazio está presente em quase todos os poemas: ora se fala sobre as “mãos vazias” do tempo, ora se descreve uma árvore que “se finca no vazio”, ora se descreve um pintor que luta “contra o vazio”. Porém, à diferença do que se observa na obra de Juarroz, em Paz o vazio não se apresenta como um elemento estruturador da realidade ou um convite à transformação do leitor, mas apenas como uma imagem a mais num fluxo ininterrupto de imagens.

Tomemos como exemplo o poema “*El día em Udaipur*”, um *tanka* em que se alternam estrofes de três e dois versos, que podem ser lidas como poemas autônomos ou como partes de um todo fragmentário e variado. Já no fim do poema, após diversas estrofes em que se sucedem imagens de palácios, deuses, terraços, estrelas, mármore, pássaros, mulheres, macacos, lagos e moscas, surge a imagem do vazio: “Viva balança:/ os corpos enlaçados/ sobre o vazio”. Trata-se, porém, de apenas uma imagem a mais, que é logo seguida por outras: “o céu nos esmaga, / a água nos sustém. // Abro meus olhos:/ nasceram muitas árvores” (PAZ, 1998, p. 31) – nada que se compare ao caráter central que a imagem do vazio ocupa na obra de Juarroz.

Octavio Paz (1998, p. 52-53) vai à Índia e ao Afeganistão, mas reafirma a distância de sua perspectiva de turista culto ocidental:

Não bebi plenitude no vazio
não vi os trinta e dois sinais
do *bodisatva* corpo de diamante.
Vi um céu azul e todos os azuis,
do branco ao verde
todo o leque dos álamos
e sobre o pinho, mais ar que pássaro,
o melro branquinegro.
Vi o mundo repousar em si mesmo.
Vi as aparências.
E chamei a essa meia hora: Perfeição do Finito

Recusando a distinção entre essência e aparência, cara ao Budismo indiano, o poeta interpreta a “plenitude do vazio” como mera figura retórica, inacessível a sua experiência, contentando-se com a plenitude concreta da paisagem natural. Se a imagem do vazio, por contraste, enfatiza a “perfeição” do momento presente, essa experiência se manifesta como algo circunscrito e circunstancial (“Vim aqui/ como escrevo estas linhas, / sem ideia fixa”), não como um exercício recorrente de reinterpretação da realidade.

Por outro lado, em Octavio Paz há um interessante jogo com o vazio gráfico dos espaços entre os vocábulos, e a organização das palavras na página não segue apenas a distribuição tradicional dos versos alinhados à margem esquerda, como ocorre na poesia de Juarroz, mas apresenta configurações mais livres e imprevisíveis:

A escrita poética é
aprender a ler
o oco da escrita
na escrita
(PAZ, 1998, p. 89).

A definição de Juarroz (1980, p. 16) segundo a qual “[...] o poema não é feito apenas de palavras, mas é feito, também, de silêncios, como a música [...]” parece ecoar este poema. No entanto, aqui “o oco da escrita” parece se relacionar, sobretudo, ao branco da página, que se interpola à escrita sugerindo uma nova espacialização das palavras. Em Paz (1998, p. 90), o vazio vem acentuar a descontinuidade do verso, como se nota em outra passagem um pouco mais adiante:

A poesia
é a rachadura
O espaço
entre uma palavra e outra
configuração do inacabamento

Como se nota por esses exemplos, o vazio, na obra de Octavio Paz, está intimamente relacionado ao *Blanco* que figurará como centro no livro homônimo publicado em 1967, em que o fundamental é “[...] não tanto a presença do texto quanto a do espaço que o sustém: aquilo que torna possível a escrita e a leitura, aquilo em que terminam toda escrita e toda leitura.” (PAZ, 1998, p. 140).

Ao contrário de Paz, que (como diversos outros poetas do período) tenta recriar formas como o *renga*, o *tanka* e o *haiku*, Juarroz parece mais interessado no aspecto etopoético da cultura oriental, que lhe oferece uma alternativa para o impasse entre criação estética e compromisso existencial. Embora a revista *Poesía = Poesía*, dirigida por Juarroz, tenha sido uma das primeiras na Argentina a publicar traduções de *haikus* japoneses, a forma poética de dezessete sílabas não despertou maior interesse no poeta. Parece-nos bastante significativo o fato de Juarroz não citar nenhum dos numerosos *haikus* escritos por Matsuo Bashō, mas apresentá-lo como personagem de um *kōan* budista.

Embora formule o propósito de “quebrar também as palavras, / [...] falar então com fragmentos, / falar com pedaços de palavras” (XI, I, 4), ou de “criar uma fala de interstícios, / que reúna os mínimos espaços / entreverados entre o silêncio e a palavra” (XI, II, 1), a poesia de Juarroz se afasta dos experimentos verbais à maneira das vanguardas do início do século, limitando-se à criação de alguns neologismos, que se incorporam sem muito ruído a uma sintaxe próxima da fala cotidiana. “Tirar a palavra do lugar da palavra” (XII, 1), “começar o discurso do incêndio” (XII, 2), “recuperar o balbucio / do começo ou do fim” (XII, 6) são formulações paradoxalmente feitas através de um discurso ordenado, que contrasta com a afirmação de que “a palavra do homem não é uma ordem: / a palavra do homem é o abismo” (XII, 2).

Mais do que a destruição da linguagem poética tradicional, o que interessa a Juarroz é a criação de metáforas que sirvam como “chaves / que não entram em nenhuma fechadura” (V, 3): fora do funcionamento habitual da linguagem, o

leitor deve inventar uma fechadura que as faça funcionar. O poema I, 23 ilustra o modo como a metáfora opera na poesia de Juarroz: os “trajes para se desvestir” não representam ou condensam algo que já exista no mundo anterior ao poema; criam uma realidade nova, que não pode ser parafraseada, sob a pena de se perder. O próprio Juarroz parece corroborar essa concepção de metáfora em II, 24: “Esta escada solta no despido/ não ascende nem descende. [...] é apenas um horizonte inventado/ para abolir todo ponto de mira”.

Se vários poemas de Juarroz tentam criar novas metáforas, vários outros criticam, retificam e redescrevem metáforas velhas (como, por exemplo, quando ele aborda a metáfora do *centro* em II, 16, ou a da *rosa* em VIII, 8). Mais do que novos vocábulos, o que lhe interessa são novos *usos* da linguagem cotidiana: “Usar a linguagem de outra maneira e as palavras que foram usadas de modo barato. Aprender a utilizar as palavras novamente. No fundo, alfabetizarmo-nos de novo.” (MIRANDA, 2002).

Um poema como VI, 104 exemplifica o que seria esse procedimento: tomando como ponto de partida uma imagem corriqueira (a porta), o texto propõe, numa linguagem cristalina, uma ação aparentemente absurda: “Há uma porta aberta,/ no entanto devemos forçá-la”. Como ocorre em relação aos *kōans*, não se soluciona o enigma através de uma aplicação mais ou menos sofisticada da lógica racional, mas sim com o questionamento dos próprios pressupostos dessa lógica: “Estamos fora e bem sabemos,/ mas talvez tudo seja fora”. A solução proposta (provisória e incerta, como quase todas as soluções presentes na *Poesia vertical*) não é menos desconcertante do que as ações dos monges que colocam sapatos nas cabeças ou deceparam os próprios braços: “Deve-se fechar a única porta/ para poder talvez entrar”.

Numa obra que reitera em vários momentos a necessidade de se passar de uma condição existencial para outra distinta, a metáfora da porta é particularmente relevante. Como no poema anterior, mais do que um obstáculo, a porta se coloca como o marco de uma atitude (“Estou chamando numa porta aberta” (I, 62)) ou de uma transformação subjetiva (“o homem deve aprender a entrar e sair/ pelas portas fechadas” (VIII, 10)). Livre de seu caráter meramente utilitário, ela pode se colocar como um objeto absolutamente novo e imprevisível: “Certas portas tão perfeitas/ como para se ficar/ para sempre numa porta” (XII, 51).

Como a metáfora das “escadas que não ascendem nem descendem,/ que não levam para cima nem para baixo” (VIII, 19) ou a da “folha que nem está nem não está” (VIII, 36), a metáfora da porta remete o leitor a um lugar que não existe senão no próprio momento em que a leitura se produz como busca – ou, nos termos de Todorov (2006, p. 244), a um lugar que não “se encontra”, mas que “se faz”. Nesse sentido, mais do que abrir ou fechar a porta, o fundamental é a necessidade imperiosa de “seguir para outra parte,/ ainda que não exista” (IX, 27).

De forma similar, o poema XIII, 20 ressalta a necessidade de se “armar uma escada”, independentemente de seu sentido utilitário: “Não importa o material de que é feita,/ nem se sobe ou desce [...]// O que importa é não adoecer de paralisia/ nesta região à margem do abismo”. Como aponta Hori (2000) em relação à interpretação dos *kōans*, não há uma resposta prévia à espera de ser descoberta; “o que importa” é sempre um ato criativo que precisa ser constantemente recriado. Para Juarroz, não basta estabelecer uma ruptura com os modelos convencionais de interpretação da realidade; é preciso que essa ruptura seja contínua e renovada, um “exercício” constante e virtualmente infinito, como observamos no poema VI, 81:

O exercício de saltar as fronteiras
costuma criar uma nova fronteira
na própria ginástica de saltá-las.

Também o infinito forma calos,
transforma-se em costume,
faz-se forma de algo
e se fecha sobre seu próprio ardil.

Só resta apoiar-se num salto
para dar outro salto.

A junção de um vocábulo abstrato a outro prosaico, característica presente em outros poemas de Juarroz (FOFFANI, 1989, p. 148), no verso “Também o infinito forma calos”, enfatiza o rebaixamento causado pelo hábito, que inevitavelmente confere uma “forma” ao que, por definição, deveria ser livre de formas. Diante do impasse, a solução proposta pelo poema é uma espécie de *kōan*: um salto que não se apoia no chão, mas no vazio. O *enjambement* abrupto da última estrofe, em contraste com as transições mais suaves entre os versos anteriores (feitas através de vírgulas ou da conjunção “e”), ressalta a sensação de “perda de chão” que o poema suscita no leitor: o poema não apenas descreve um salto que se apoia em outro, mas o realiza verbalmente, à medida que o penúltimo verso precisa se apoiar no último (que não por acaso termina com a palavra “salto”).

A sensação de “estranhamento” (CORTÁZAR, 1965, p. 7), “dúvida” (ARDILA MURCIA, 2010) e “desconcerto” (PÉREZ VÁZQUEZ, 2012, p. 181) suscitada pelos poemas de Juarroz em vários leitores se deve em grande medida à presença de metáforas que transgridem o substrato reflexivo ou argumentativo sobre o qual se apoiam (STIERLE, 1999, p. 216). A constatação de “não ter um lugar em parte alguma” (XIII, 15) se apresenta na obra de Juarroz como uma experiência necessária, a partir da qual se torna possível “criar um lugar” e até mesmo encontrar “a si mesmo,/ se for possível a alguém se encontrar”. Nesse sentido, o deslocamento operado pelo texto é um instrumento a partir do qual se propõe a transformação

subjetiva do leitor: “deve-se educar o pensamento/ nas transposições do vazio” (VII, 95); “quem foi até o limite/ não pode mais voltar” (III, I, 16).

“Fazer sua palavra”, “fabricar uma voz para si” (VII, 113), são exigências dirigidas primeiramente ao próprio poeta, em sua necessidade de criar um vocabulário individual, mas também invocam o leitor como partícipe desse esforço de autocriação, “[...] de sua própria invenção a partir da interminável invenção que é a linguagem.” (JUARROZ, 2000, p. 14). Em vários poemas se reitera a relação entre a transformação da linguagem pelo poeta e a transformação do leitor pelo poema: “quando todas as palavras/ voltarem outra vez a ser começo/ o homem também começará de novo” (XIII, 42); “o ofício da palavra/ é a possibilidade de que o mundo fale ao mundo./ a possibilidade de que o mundo fale ao homem” (VI, 40); “a vida começa [...] onde alguém for capaz de criar uma forma./ Ou onde alguém for capaz/ de se deixar criar por uma forma” (VI, 24).

Outro procedimento recorrente na *Poesía vertical* é a apresentação de afirmações paradoxais num esquema discursivo reflexivo (STIERLE, 1999, p. 216) que suscita no leitor a expectativa de uma resolução. É o caso do poema VIII, 5, que se inicia com a asserção de que “O vazio da mão fechada/ é maior que o da mão aberta,/ mas não basta abrir a mão/ para que diminua o vazio”. Diante de tal impasse, sentimo-nos instigados a formular uma série de questões – Como é possível estabelecer gradações de vazio? Existe de fato um “vazio da mão fechada”? O movimento de abertura da mão é concreto ou abstrato? Se “não basta abrir a mão”, o que basta? — que o poema não resolve; ao contrário: a solução proposta (“deve-se abreviar também o mundo”) sugere indagações talvez ainda mais insolúveis.

Através desses exemplos, torna-se mais clara a impropriedade de se classificar esta poesia como “cerebral” ou “intelectual”: embora o pensamento ocupe aqui um lugar privilegiado, o uso recorrente das metáforas e dos paradoxos torna impossível separar o lógico do sensual, a “realidade objetiva” do “estado de alma” – ou, nos termos do poema VIII, 5, a indagação sobre o vazio do movimento de abertura e fechamento da mão. Como observa Ricoeur (2000, p. 375), “[...] é graças a uma concepção na qual a realidade foi previamente reduzida à objetividade científica que a alternativa [entre sujeito e objeto] se impõe. O sentimento poético, em suas expressões metafóricas, manifesta a indistinção do interior e do exterior.” Essa indistinção se manifesta na definição da palavra poética como um “corpo para tudo” (VI, 40), que sintetiza a conjunção entre “a solidão dentro” e “a solidão fora” (X, 22).

Lembremos que a busca pela superação da dualidade entre sujeito e objeto é um dos elementos que motiva o interesse de Juarroz pelo Budismo Zen. Se a *Poesía vertical* apresenta vários elementos de contato com o *kōan*, é porque ambos propõem o que Foffani (1989, p. 150) denominou de “outra lógica”, na qual “[...] mais que destruir ao contrário, intenta-se sua assimilação, a ulterior identidade entre o mundo fenomenal e a vacuidade.” Essa “outra lógica” se manifesta através de

formulações paradoxais como “calar pode ser uma música” (VI, 20), “a claridade está no reverso da luz” (VI, 53), “de uma pedra que não existe/ extrai pedras que existem” (VII, 4), “não ser é outra forma de existir” (IX, 12).

A impossibilidade de se encontrar um “primeiro termo” para a “metáfora incompleta” do mundo (V, 4) estabelece um vínculo entre a atividade poética e a impossibilidade de se chegar a um “vocabulário final”, a um ponto de vista neutro e universal, que dissolva todas as contradições e fissuras do mundo. Uma vez que se renuncia à pretensão de encontrar uma verdade externa a qualquer linguagem, o papel do poeta não é mais o de representar uma realidade dada de antemão, ou o de criar formas “meramente estéticas” desvinculadas do “real” (NEHAMAS, 1985, p. 61), mas o de criar a realidade através de novas metáforas. A afirmação de Juarroz (1980, p. 153), segundo a qual “só se descobre a realidade inventando-a”, pode ser complementada pela observação de Ricoeur (2000, p. 365) sobre o caráter ambivalente do discurso metafórico: “O enigma do discurso metafórico é, parece, que ele ‘inventa’ no duplo sentido da palavra: o que ele cria, descobre-o; o que ele encontra, inventa-o.” Coloca-se em questão, assim, as noções de fato, objeto e realidade. Nas palavras de Juarroz, “as contas da realidade não são claras/ ou pelo menos não o é/ nossa leitura dos resultados” (X, 20); conseqüentemente, “é preciso demolir a ilusão/ de uma realidade com um só sentido” (VIII, 8), “substituir em cada coisa o signo do limite/ pelo signo do salto” (XI, IV, 27); “não basta uma conclusão ou uma síntese: é preciso uma imagem ou um pensamento inaugural que abra com seu salto essa realidade ou crie outra” (*Quase razão*, 108).

A compreensão da metáfora como ponto de partida para a transformação das crenças e desejos converte sua leitura num exercício espiritual (“porque somente o salto une:/ saltar o mesmo salto” (XI, IV, 27), ou, nos termos de Rorty (1997, p. 225), um convite para que o leitor participe de um empenho criativo. Sob essa perspectiva, os poemas de Juarroz (assim como os *kōans*) não pedem que os “entendamos”, ou seja, que os insiramos num esquema lógico previamente definido; ao contrário: instam-nos a que mudemos nossa maneira de interpretar o mundo, a que alteremos nosso vocabulário com o intuito de abrigá-los. Assim como “as mensagens perdidas/ inventam sempre quem deve encontrá-las”, a *Poesia vertical* tem como objetivo precípua a criação de “um mundo inédito”: “outro mundo que emerja a partir deste/ pelo fato natural de ter outra luz” (X, 51).

Retoma-se, assim, a relação apontada por Heidegger (RICOEUR, 2000, p. 443) entre metáfora e metafísica: “Não há, portanto, senão uma ‘superação’, e a ‘superação’ metafórica é também a ‘superação’ metafísica. Conforme esta segunda afirmação, a verdadeira metáfora é a vertical, ascendente, transcendente.” Dessa forma, a apropriação de elementos da cultura oriental por parte de Juarroz se insere no projeto mais amplo de atribuir a seus poemas uma função etopoética: através da metáfora, a poesia pode encontrar sua dimensão vertical.

CATALÃO, M. Emptiness as metaphor in the work of Roberto Juarroz. **Itinerários**, Araraquara, n. 41, p. 217-233, jul./dez. 2015.

■ **ABSTRACT:** *In this paper, we investigate some points of contact between the work of the Argentine writer Roberto Juarroz (1925-1995) and Zen Buddhism, for which the poet has expressed great interest. Taking as a point of our analysis koans, enigmatic expressions in that the paradox plays a key role, we not only better understand the frequent use of paradoxes in the work of Juarroz, but also can perceive another aspect largely ignored by critics yet: the use of metaphor by the author. Davidson's statement specifying that a metaphor does not say anything new, but points to an aspect that commonly would not be noticed helps us to elucidate part of the puzzling and confusing nature of Juarroz's poetry: as in the case of koans, a significant part of that work does not ask our understanding in strictly discursive terms, but ask that we transform our vocabulary with this, and transform ourselves with it. It is evident, therefore, that the appropriation of Eastern culture by Juarroz differs from that which prevails in the Spanish-American literature of the time primarily for its emphasis on ethopoetic aspect (not just aesthetic) of literature – that will get in the koan and not in the haiku, a model for his own creation.*

■ **KEYWORDS:** *Roberto Juarroz. Argentinean poetry. Empty. Buddhism. Metaphor.*

REFERÊNCIAS

ARDILA MURCIA, O. Roberto Juarroz y las posibilidades del discurso poético. **El Hablador: Revista Virtual de Literatura**, v. 10. Disponível em: <<http://www.elhablador.com>>. Acesso em: 4 jan. 2010.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Tradução Vera da Costa et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CORTÁZAR, J. Carta prólogo. In: JUARROZ, R. **Tercera poesía vertical**. Buenos Aires: Ediciones Equis, 1965. p. 5-9.

DAVIDSON, D. Paradoxes of irrationality. In: WOLLHEIM, R.; HOPKINS, J. **Philosophical essays on Freud**. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. p. 289-305.

_____. What metaphors mean. In: _____. **Inquiries into truth and interpretation**. Oxford: Oxford University Press, 1984. p. 245-264.

FOFFANI, E. A. La poesía de Roberto Juarroz y el Oriente: la otra lógica. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 471, p. 146-152, 1989.

FOULK, T G. The form and function of kōan literature. In: HEINE, S.; WRIGHT, D. (Ed.). **The Kōan**: texts and contexts in Zen Buddhism. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 15-44.

HEINE, S.; WRIGHT, D. Kōan tradition: self-narrative and contemporary perspectives. In: _____. (Ed.). **The Kōan**: texts and contexts in Zen Buddhism. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 3-14.

HERRIGEL, E. **A arte cavalheiresca do arqueiro Zen**. Tradução de J. C. Ismael. São Paulo: Pensamento, 1983.

HORI, V. Kōan and Kenshō in the Rinzai Zen Curriculum. In: HEINE, S.; WRIGHT, D. (Ed.). **The Kōan**: texts and contexts in Zen Buddhism. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 280-315.

_____. **Zen Sand**. Honolulu: University of Hawaii Press, 2003.

JUARROZ, R. **Poesía y creación**: diálogos con Guillermo Boido. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1980.

_____. **Poesía y realidad**. Valencia: Pre-textos, 2000.

_____. **Poesía vertical**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005. 2 v.

KABANOFF, A. Ikkiū and Kōans. In: HEINE, S.; WRIGHT, D. (Ed.). **The Kōan**: texts and contexts in Zen Buddhism. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 213-232.

MIRANDA, A. A morte em Poesia vertical. **Alforja: Revista de Poesía**, México, v. 22, p. 46-49, outono 2002.

NEHAMAS, A. **Nietzsche, life as literature**. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

PAZ, O. **Ladera Este**: seguido de Hasta el comienzo y Blanco. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 1998.

PÉREZ VÁZQUEZ, C. El mundo poético implícito en la obra de Roberto Juarroz. In: _____. **Derecho y Poesía**: una relación interpretativa. México: Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM, 2012. p. 169-227.

RICOEUR, P. **A metáfora viva**. Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

RORTY, R. Sons inauditos: Hesse e Davidson quanto à metáfora. In: _____. **Objetivismo, relativismo e verdade**. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997. p. 219-231.

SILVA FILHO, W. J. Davidson, a metáfora e os domínios do literal. **Utopía y Praxis Latinoamericana**, Maracaibo, v. 6, n. 15, p. 30-43, dez. 2001.

STIERLE, K. Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin. In: ASEGUINOLAZA, F. (Org). **Teorías sobre la lírica**. Madrid: Arco/Libros, 1999. p. 203-268.

SUZUKI, D. T. Introdução. In: HERRIGEL, E. **A arte cavalheiresca do arqueiro Zen**. Tradução de J. C. Ismael. São Paulo: Pensamento, 1983. p. 5-13.

TODOROV, T. **Les aventuriers de l'absolu**. Paris: Robert Laffont, 2006.

WRIGHT, D. Kōan history: transformative language in Chinese Buddhist thought. In: HEINE, S.; WRIGHT, D. (Ed.). **The Kōan**: texts and contexts in Zen Buddhism. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 200-212.

Recebido em 31/10/2014

Aceito para publicação em 15/04/2015



CINCO FRAGMENTOS SOBRE O TEATRO DE PÓS-DITADURA DE EDUARDO ‘TATO’ PAVLOVSKY. DA CRÍTICA AO REALISMO A UM REALISMO CRÍTICO

Nicholas Dieter Berdaguer RAUSCHENBERG*

- **RESUMO:** De uma vanguarda absurdista a um realismo reflexivo ou crítico, o teatro do ator e dramaturgo argentino Eduardo “Tato” Pavlovsky ganhou notoriedade no campo teatral mundial ao abordar a violência e a perversidade numa micropolítica que brinca em esconder a representação da realidade em favor de uma dialética com um simulacro “do real”. Este artigo está dividido em cinco fragmentos que analisam algumas obras de Pavlovsky (*A máscara*, 1970, *O senhor Galíndez*, 1973, *O senhor Laforgue*, 1983 e *Variações Meyerhold*, 2004) tendo em vista, entretanto, além de uma contextualização de sua obra no teatro argentino, o debate em torno ao realismo entre Lukács e Adorno. O desprendimento de uma necessidade da realidade permite pensar a obra de Pavlovsky como uma crítica à sociedade e seu brutal autoritarismo escondido nas normas sociais e estéticas.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Eduardo Pavlovsky. Realismo. Theodor Adorno. Lukács. Meyerhold.

Pavlovsky: entre a história e um realismo pós-dramático

Procuramos neste artigo trazer ao público brasileiro uma abordagem ao teatro de Eduardo “Tato” Pavlovsky com as seguintes questões: como retornar ao realismo depois das experiências pós-dramáticas e absurdistas no campo do teatro argentino de pós-ditadura? Como Pavlovsky aborda a história sem recorrer explicitamente a um entramado dramático? De que modo um teatro construído a partir de uma noção dialética de simulacro pode permitir revisitar o debate sobre o realismo entre George Lukács e Theodor Adorno?

Nascido em Buenos Aires em 1933, Pavlovsky se formou ainda na década de 1950 em medicina e psiquiatria, tendo, portanto, o teatro, pelo menos até os trinta anos de idade, como uma segunda profissão. Já na década de 1960 começa a se

* UBA – Universidade de Buenos Aires. Instituto de Estudos para a América Latina e Caribe. Ciudad Autónoma de Buenos Aires – Argentina. CP 1122 – nicholasrauschenberg@yahoo.com.br

apresentar com o grupo Yenesí que marcaria seu estilo graças à recepção do teatro de Samuel Beckett, num contexto de consolidação de um repertório nacional com poéticas e autores diversos. É notória a intensa recepção de autores internacionais no já complexo campo do teatro argentino, especialmente num contexto de vanguarda artística e política (DUBATTI, 2002, p. 20).

Nesse começo, Pavlovsky defendia que o teatro oferece uma “realidade pluridimensional” que é capaz de modificar a percepção da existência através da articulação entre símbolo, fantasia e realidade. Para o dramaturgo, “[...] é muito menos real uma comédia espanhola do que uma obra de Beckett [...]” (PAVLOVSKY, 1967, p. 10). Está em jogo em suas primeiras obras a procura por uma “realidade total”, um teatro que amplie o registro de experiência para além da perspectiva materialista-objetivista do realismo de seus contemporâneos como Tito Cossa, Roberto Halac, Carlos Somigliana ou Carlos Gorostiza, autores emblemáticos do realismo portenho dos anos 1960 e 1970. Pavlovsky (1967, p. 5) defende que “[...] não há uma contradição entre uma reprodução meticulosa da realidade e o teatro de vanguarda de Samuel Beckett e Ionesco.” A diferença está no nível de ironia com que se está disposto a representar essa “realidade”. Representar a “suposta realidade” não seria reproduzir de algum modo aquilo que nela nos cega e que nos impede de questioná-la e mudá-la?

Se fosse possível, portanto, definir um “teatro de vanguarda” naquele momento, este deveria ampliar o conceito de realismo, seja um “realismo crítico” ou um “realismo reflexivo”. O realismo em geral parecia somente corresponder a uma máscara ideológica que se limitava, desde uma certa ontologia social, a reproduzir determinados aspectos da sociedade em razão de uma consolidação discursiva muito bem situada: ora uma crítica moral dos costumes, ora certo engajamento socialista. O que procura Pavlovsky é, de certa forma, um teatro da revelação, onde os pressupostos da realidade “verossímil” (TODOROV, 1975) e de suas idealizações morais e políticas, como Adorno (2003) critica em Lukács, possam ser profundamente questionados. Essa aparente contradição entre, por um lado, o que o ideal da vanguarda teatral portenha entende por “realismo reflexivo” (ver PELLETTIERI, 2004) e, por outro, a procura por fazer explodir qualquer vínculo de verossimilhança com expectativas de representação do real, pode-se explicar se concebermos que todas as peças de Pavlovsky compõem um repertório teatral que procura deixar de lado a preeminência da trama, mas sem renunciar à história. Relegada a um aparente segundo plano, procura-se situar a história num novo sentido: a experimentação e o procedimento cênicos buscam revelar o que está atrás de potenciais entramados para mostrar o dispositivo de uma subjetividade violenta, fascista. A história se reduz a interações que não pretendem desenvolver necessariamente uma trama, mas desvendar diferentes níveis de simulacro. As transformações dos personagens são secundárias em comparação com a normatividade cotidiana que “justifica” os modos de violência em cada peça.

Para Hans-Thies Lehmann (2007, p. 26), no teatro dramático a totalidade, a ilusão e a representação cumprem uma função de reconstrução de uma realidade, “um modelo do real”. Uma possível superação desse modo de representação se dá quando o drama deixa de ser o princípio regulador para ser apenas uma “variante possível”. É o que o autor alemão chama *teatro pós-dramático*. Esta característica do fazer teatral aparece em Pavlovsky como uma reação a certo realismo consolidado na cena teatral argentina e, em especial, estreitamente vinculada à recepção do teatro do absurdo.

Em entrevista a Dubatti (2003, p. 12), Pavlovsky explica que o espectador em geral parece temer “a confusão” e, por causa disso, prefere obras “claras e concretas”, onde cada personagem esteja perfeitamente delineado. Contudo, “quem seria mais realista?” Se a realidade deve se relacionar à verdade, não seria uma arte mais verdadeira aquela em que o jogo da representação estivesse mais comprometido com o estágio mais avançado dentro da própria arte? Seria sincera uma arte que se reprimisse, que negasse seu “avanço” enquanto arte somente para “representar de modo mais verossímil” e “engajado” a realidade? Inclusive na arte autodenominada engajada, não estaria em jogo uma síntese criadora como na poética brechtiana do “distanciamento”?

Já em 1934, Walter Benjamin (1999, p. 118) ressaltava que “[...] a tendência de uma obra literária só poderá concordar politicamente, se literariamente também concorda. Ou seja, que a tendência política correta inclui uma tendência literária.” Portanto, antes de perguntar: como está uma obra a respeito das relações de produção da época? Devemos nos questionar “como está nelas?” (BENJAMIN, 1999, p. 119), ou seja, que função tem a obra dentro das condições literárias de produção de um tempo: “[...] aponta imediatamente à técnica literária das obras [...]” (BENJAMIN, 1999, p. 119).

Para o dramaturgo argentino, “vanguarda” – termo usado no próprio contexto argentino nos anos 1960 – significa abrir brechas, procurar, submergir-se sem temor à confusão. O objetivo não é resolver conflitos sociais ou psicológicos, nem servir de campo de batalha para as paixões morais, mas sim expressar objetivamente certas batalhas secretas, certas verdades ocultas. Busca-se “um teatro total”, como mostra em sua leitura de Artaud. Nesse sentido, o teatro pavlovskyano pode ser considerado como de “absurdo histórico” ou “absurdo realista”, isto é, “[...] se vale de seus procedimentos para desmascarar o absurdo inerente às convenções sociais.” (DUBATTI, 2003, p. 12).

Se, por um lado, a estética absurdista aparece mais claramente em suas primeiras obras, como *Somos* e *A espera trágica* (ambas de 1962), por outro, juntamente com um progressivo desenvolvimento de um “teatro de estados”, como depois se consolidaria com o diretor e dramaturgo Ricardo Bartís, Pavlovsky apostaria cada vez mais por um claro conteúdo histórico, como as torturas do sistema repressivo, sequestros de crianças e até a violência revolucionária no contexto da

última ditadura civil-militar (1976-1983). O assim chamado “teatro de estados” é um modo de organização da peça teatral em uma justaposição de momentos “*quasi-dramáticos*”, acompanhados de uma interrupção que potencializa o próximo momento. O ápice de cada momento independe da solução e intensificação do momento anterior, embora a interrupção do clímax seja o melhor procedimento para ativar um novo estado. É como uma dialética entre algo que começa a se desenvolver e é bruscamente interrompido antes de uma solução possível, mas com variação de intensidades. Os estados não compõem uma trama, mas nem por isso deixa de compor uma certa totalidade orgânica disjuntiva como modo de negação e distorção da linguagem. Para romper com o “realismo objetivo”, rompe-se com o princípio mimético da contiguidade, isto é, com um modo discursivo linear e coerente tal como aquele do drama moderno (ver SZONDI, 2011).

Em Pavlovsky, o teatro se transforma num dispositivo de desautomatização de uma certa “percepção naturalizada”, por assim dizer, revelando referências extraestéticas que podem ser situadas em construções e disposições políticas sem precedentes para o espectador. Diferente de Brecht, para quem a trama e certa teleologia moral-realista eram fundamentais para conseguir o *Verfremdungseffekt* (efeito de distanciamento), para Pavlovsky, mostrar um conjunto de ações não necessariamente pressupõe a reprodução coerente de um “mundo” que deva ser representado e reconstituível. Como explica Lehmann (2007, p. 181), “[...] o significativo se adianta ao significado.” Antes que uma trama construída em termos dramáticos, sobressai o processo material da representação, da encenação, da organização espacial e temporal, já não de um universo meramente fictício, mas da montagem enquanto meio e objetivo da própria cena. Os princípios de narração e figuração, assim como o “ordenamento de uma fábula”, são deixados de lado para alcançar uma “autonomia da linguagem” (LEHMANN, 2007, p. 20).

A obra teatral pós-dramática, assim, prefere enfatizar a exposição em vez da intencionalidade de suas ações. Prefere mostrar o desejo inconsciente em vez da vontade manifesta dos personagens. Prefere evidenciar um sujeito inconsciente antes que centrar-se num “eu” excepcional. Contudo, afirmar que um teatro é pós-dramático significa que o drama continua de certo modo a existir enquanto estrutura, mas passa a ser uma estrutura enfraquecida, falida inclusive. As ações ou estados parecem celebrar e lamentar, ao mesmo tempo, a morte do drama, enquanto o público parece querer ressuscitá-lo. Como define Lehmann (2007, p. 34): “[...] os membros ou ramos do organismo dramático, embora como um material morto, ainda estão presentes e constituem o espaço de uma lembrança em irrupção.”

Se o teatro dramático moderno pressupõe que o homem está inserido num mundo de relações sociais contraditórias, o teatro pós-dramático acentua que os maiores conflitos que provêm dessas relações “não querem aparecer como drama” (LEHMANN, 2007, p. 420). No entanto, o abandono da trama não significa necessariamente um desprezo por ela (ver DRUCAROFF, 2011, p. 239).

Em Pavlovsky, deixar a trama dramático-transformadora de lado não significa abandonar a história como um último entramado possível. Cada temática de suas peças se refere a conflitos pontuais da história argentina recente. As peças buscam gerar terror e repulsão; elas parecem violar os sentimentos, quebram aquele acordo tácito que manteria uma expectativa “agradável” de se ir ao teatro. Toda obra é uma violência, pelo fato de existir, pelo seu simples pretexto. Contudo, apesar de ser violência, não se deve esperar que destrua toda narratividade possível, mas sim que dispare alternativas para reconstruí-la. A desautomatização da retórica do drama moderno não supõe que esta seja uma arqui-retórica, mas sim, como é o caso do absurdo-histórico pavlovskyano, exige reconhecer que outras retóricas são possíveis, que está em jogo uma retórica, “[...] uma expressividade original que até então parecia impossível [...]” (ver DRUCAROFF, 2011, p. 258).

Para uma crítica do realismo: *La mueca*, 1970

La mueca [A máscara] começa com quatro homens que invadem um apartamento de luxo de um jovem casal pertencente à alta burguesia portenha com a intenção de fazer um filme sobre os moradores, Helena e Carlos. Sueco – que na estreia em 1970 fora representado pelo próprio Pavlovsky – é o diretor, Magrão é o cinegrafista, Aníbal grava o áudio e toma notas, Turco é o assistente geral. O casal chega de uma festa e os quatro cineastas se escondem para observar como vão se comportar em seu “habitat natural”. Helena e Carlos estão discutindo sobre a suspeita de que Carlos estivesse galanteando a secretária de seu chefe. Por sua vez, ele responde com cinismo, tenta desconversar e, finalmente, neutraliza o conflito seduzindo sua esposa. Contudo, como não é nem terça-feira à noite e nem sábado meio dia, ela se nega a fazer sexo, alegando que é parte do acordo que eles têm. Depois de certa negociação, ela aceita abrir uma exceção ao acordo e fazer sexo com seu marido por 30.000 pesos. Carlos consente, visivelmente excitado ao tratar sua mulher como prostituta, e assim, se inicia o jogo sexual do casal. “A cena é esteticamente agradável”, comenta o próprio Pavlovsky (2006, p. 155) na didascália. A seriedade do jogo sexual causa grande admiração em Sueco, que faz sinais discretos a seus assistentes. O casal começa o coito atrás de um sofá, de modo que o público não pode vê-los. Encantado com a cena, Sueco sai do esconderijo e ordena a seus assistentes que entrem em ação.

Vale observar que a estratégia de produção de Sueco não é fazer uma mera “câmera oculta”, mas sim filmar cenas em que eles, os artistas, intervêm sobre os seus “atores”, dirigindo-os. O produto audiovisual tem que ser o registro de um modo de interrupção da normalidade, porém por intermédio dela seja possível criar uma forma de violência que produza um distanciamento dos atores para com seu próprio mundo. Observar para fazer de modo até mais autêntico que o próprio objeto da observação, mas imprimindo uma violência nova. É como uma documentação

que ao mesmo tempo pune quem é documentado. Os quatro cineastas comentam entre si que foi melhor abandonar o roteiro prévio e deixarem-se surpreender pela realidade, já que o roteiro se fixava num realismo que não só não dava conta da “realidade”, como também impedia mostrar a liberdade que a própria “realidade” pode ter. É preciso aprender a confiar na burguesia, exalta Magrão. Para Sueco, o artista é um homem que tem antenas, que sabe como conectar as correntes que estão na atmosfera. Está além de ser um “simples intermediário”. Este argumento lembra o argumento de Lukács (1977, p. 21) que “[...] todo realista considerável trabalha seu material vivencial para chegar às leis da verdade objetiva, às conexões profundas, não perceptíveis sem mediação, da realidade social.” Sueco parece querer desmascarar ideologicamente a preeminência da aparência da realidade já que esta esconde outros fundamentos. Assim como defende Lukács (1977) em sua estética, o projeto “realista” de Sueco tem um duplo propósito: primeiro, descobrir essas “conexões” elaboradas artisticamente, no caso a empatia com a harmonia idealizada da vida burguesa; depois, o artista realista deve redescobrir as conexões artísticas abstraídas e trabalhadas, superando, assim, a abstração falsa pelo mundo de mentiras da burguesia. Portanto, para Lukács (1977, p. 31) e, em tom de paródia também para o personagem Sueco, os escritores realistas configuram uma “[...] real vanguarda ideológica, pois dão forma às tendências vivas, mas ainda ocultas, da realidade objetiva, tão profunda e verazmente que sua obra é confirmada pelo posterior desenvolvimento da realidade.”

Os artistas invasores começam a sua intervenção com delicadeza, tranquilizando o casal, que emerge de trás do sofá aterrorizado. Os invasores, assumidamente cínicos, são gentis e solícitos, e oferecem um coquetel ao casal. Sob o efeito do lisérgico colocado na bebida, Carlos não consegue falar sem gaguejar e ri grotescamente, enquanto Helena desmaia, revelando que a quantidade de lisérgico havia sido superior ao necessário. Magrão e Aníbal tentam gravar a primeira cena, mas o casal entorpecido não é capaz de reagir. O segundo ato começa com um desentendimento entre Sueco e Magrão. A essa altura, Carlos e Helena já haviam sido levados por Turco para que dormissem e se recuperassem. No entanto, este havia levado a mulher consigo a um quarto separada do marido. Ao saber dessa atitude, Sueco se enfurece e ordena que Turco seja buscado junto ao casal, alegando que o que estava fazendo era imoral. Sueco pede que Turco aplique uma nova dose no casal para que acordem, e que Helena desça primeiro. Ela protagonizará uma nova cena, na qual deve aparecer caindo e rolando pela escada. O cenário é preparado como um “caos pop”, com discos e livros espalhados pelo chão. No entanto, Helena vem se apoiando no corrimão e resiste bravamente até chegar ao sofá. Em seguida vira sorridente e desafiante: “Estraguei a cena de vocês, né, seus idiotas?” (PAVLOVSKY, 2006, p. 164). Carlos também é trazido quase arrastado e sob ameaças, porque havia perguntado se eles eram comunistas. Numa mistura de ironia e raiva, Sueco empurra Carlos para o chão e diz que são

artistas: “*We are artist, no communist. Nós amamos a verdade!*” Em uma clara demonstração de covardia, Carlos se desculpa dizendo que não faz política e que jamais se interessou por partidos. Sueco explica que é só nos momentos críticos e de crise que surge o verdadeiro e o transcendente. Esta cena é realidade desmistificada. “O terror de Helena é matéria bruta. É sofrimento primário.” (PAVLOVSKY, 2006, p. 170).

A ação que segue procura reforçar a covardia mais perversa de Carlos. Num primeiro momento ele é agarrado pelos braços e pescoço. “Solte-se, Carlos”, grita Magrão irônico enquanto filma. Carlos, já todo retorcido, se solta e sai distribuindo socos e pontapés desesperadamente. Começa a gritar de forma delirante, e consegue pegar a câmera e atirá-la contra a parede: “Venham, seus marginais! Seus ressentidos de merda! Vocês acham que ganhei tudo isso aqui de presente? Vou mostrar que sei defender o que é meu até o final! Agora quem grita sou eu!” (PAVLOVSKY, 2006, p. 171). No entanto, nenhum dos quatro invasores parece estar disposto a brigar ou reagir. A ação de Carlos se dirige agora a Sueco. “Você acha que é capaz de salvar a humanidade com os seus discursinhos? Eu trabalhei na minha vida, eu sei o que é trabalhar, seus merdas! Vocês, seus parasitas, deveriam ser fuzilados! Eu cortaria o cabelo de vocês e os enforcaria nus na Praça de Maio!” (PAVLOVSKY, 2006, p. 171). Se aproxima de Sueco e começa a dar-lhe socos na cara e chutes: “Vamos, salvador da humanidade! Messias do proletariado! Defende a tua arte e teus discursos!” (PAVLOVSKY, 2006, p. 172). Com uma tranquilidade notoriamente cínica, Magrão lhe adverte que se ele não se contiver será pior, mas Carlos prossegue. Sueco cai no chão se contorcendo, convulsionando e tremendo. Diante disso, Carlos se detém, desabando animicamente. Magrão, Aníbal e Turco o cercam: “Já abandonou o papel, heim, durou pouco”. Como se todos soubessem que essa era uma consigna programada, Sueco grita, ainda no chão, que quer uma confissão íntima de Carlos. Este é agarrado pelos outros três e é amarrado numa cadeira, totalmente entregue e submisso. O grupo volta a filmar, a confissão é uma cena central, a qual trata de uma confissão de um ato vergonhoso que nunca pensou em contar a ninguém. Ele tenta resistir, mas os invasores começam a torturá-lo primeiro com um isqueiro, depois com golpes e até com arrancar-lhe as unhas. Chorando, ele finalmente confessa que ontem se masturbou, às cinco da tarde no escritório, e que se trata de um recurso do qual faz uso frequente para se tranquilizar.

A sequência da confissão serve de introdução à próxima. Sueco, então, abre um caderno onde tem uma espécie de dossiê sobre a vida de Carlos e Helena. Logo após as primeiras informações gerais orgulhosamente confirmadas pelo morador – como “se formou como contador público aos vinte e quatro anos”, ou “trabalhar e estudar era um grande esforço, e ainda tinha os treinos de *rugby* e namorava a Helena” – seguem outras, que provocarão um giro na sua confissão banal e descomprometida: “atualmente é gerente da Shell Mex e ganha 500.000 pesos por mês”, lê Sueco. Helena pula do sofá surpresa: “Quanto ele ganha?” Sueco reitera: “500.000 pesos

por mês desde agosto do ano passado.” Helena se altera completamente: “Escuta aqui, seu cara de pau, por que você me diz que ganha 400.000?” Carlos se faz novamente de desentendido. A mulher grita indignada. Sueco continua: “É sócio do Lawn Tênis Clube de Buenos Aires onde joga tênis duas vezes por semana com seu colega de trabalho Morris.” Com o mesmo tom informativo, Sueco conta que Carlos também tem um apartamento onde vai com sua amante regularmente toda terça-feira. Silêncio constrangedor. Indagado por Helena, Carlos retruca: “São calúnias”. Sueco então lhes apresenta fotografias de Carlos com a amante, entrando e saindo do apartamento. Carlos pega as fotos com violência e sai. Helena o segue e tenta ver as fotos. “Não entre no jogo deles”, murmura o marido, tentando controlar a situação.

Nesse momento, Sueco atira outra maleta no meio do palco, em direção ao público. Ninguém reage. Magrão filma agora a maleta de perto. Helena sai correndo e pega a maleta. Num movimento rápido, abre como pode a maleta e começa a rasgar as fotos. Em seguida vai para cima de Sueco e começa a chutá-lo e arriscar tapas e socos freneticamente. Carlos entende que se trata de fotos da traição de Helena e, embora peça explicações a ela, também aparenta sentir-se aliviado ou, pelo menos, indiferente à sua traição. Já em tom de cumplicidade, pergunta aos invasores como conseguiram todas essas informações. Sueco responde, ao mesmo tempo que oferece uma espécie de “lição de moral”: ao seguir pessoas como Carlos e Helena durante quinze dias é possível documentar uma antologia da mentira e da hipocrisia. Diz também que eles são de uma certa “raça pura”, que são atores sem saber, capazes de atuar vinte e quatro horas por dia. Quando encontram exemplares tão bons como os anfitriões desta noite tentam documentá-los da melhor forma possível e os arquivam. Para Sueco, não se deve confundir ética com estética. “Não é porque vocês são uma porcaria vivente que, como fenômeno estético, não constituam uma peça de valor excepcional. São arte! Poesia pura da pior espécie humana, mas autêntica! Pura, isso sim. São a mais pura e autêntica expressão da hipocrisia.” (PAVLOVSKY, 2006, p. 183). Depois do sermão, Sueco dá por concluído o trabalho e manda sua equipe se preparar para ir embora. Aníbal desliga o gravador. Sueco agradece a amabilidade do casal. Helena, com uma ingênua ironia, diz que foi uma noite inesquecível. Os quatro saem e fica o casal sentado no sofá sem palavras, sem sequer se olhar. Carlos prepara um copo de whisky, se senta ao lado do aparelho de som e dá *play* no toca fita, como se realmente quisesse ouvir música. Ouve-se a voz de Sueco: “onde iríamos encontrar tanta hipocrisia...” Carlos interrompe a fita. Helena ansiosa e esboçando um sorriso pede a Carlos que deixe essa fita rodando e que se sente ao seu lado: “Não é porque vocês são uma porcaria vivente que, como fenômeno estético, não constituam uma peça de valor excepcional. São arte...” (Fim).

O final com a reverberante voz de Sueco num suporte técnico como a fita cassete (em 1970) é quase um paradoxo da vanguarda. Se, por um lado, as

possibilidades cênicas que o recurso tecnológico aporta fica minimizado, por outro, o discurso moral contra a burguesia lembra novamente a figura do Lukács tardio, ou seja, um pensador vinculado à verdade do partido socialista. Será que eles gravaram duas fitas e deixaram uma só para que o casal se lembrasse de uma experiência intensa? Será que a câmera sobreviveu depois que Carlos a jogou com toda força na parede? Ou será que não levaram nenhuma gravação e tudo não passou de uma experiência para forçá-los a questionar seu estilo de vida baseado em fingimentos e aparências? Num tom paródico, o final pareceria confirmar a tese lukacsiana no debate entre expressionistas e o realismo defendido pelo autor húngaro. Para este, o que importa não é necessariamente a vivência subjetiva ou mesmo a invenção de inovações técnicas da deslumbrante vanguarda expressionista; “[...] o que importa é o conteúdo social e humano da vanguarda, a amplitude, a profundidade e a verdade do que antecipa profeticamente.” (LUKÁCS, 1977, p. 32). Afinal, para quê gravar pessoas que, na verdade, têm que mudar? Por que usar uma parafernália audiovisual, lembrando da tese benjaminiana do “autor como produtor”, se o que importa é aplicar-lhes um inesquecível corretivo moral? Que aspecto de “vanguarda” é esperável de alguém que, em nome da arte, não tem nenhum problema em mandar torturar seu “ator” em troca de uma confissão banal? Quanto teria durado o corretivo moral se a fita não estivesse lá para lembrá-los? Teria sido, portanto, um simulacro de gravação, isto é, com o objetivo de deixar ao casal um recordatório de sua própria hipocrisia, usou-se o pretexto de gravar “a realidade”?

La mueca insinua que o regime contemporâneo de funcionamento de transparência do poder é capaz de cumprir exigências de validade e legitimação, transformando a contradição posta em contradição resolvida. O sorriso final de Helena ao escutar a voz de Sueco gravada mostra que “[...] o poder não teme a crítica que desvela o mecanismo ideológico.” (SAFATLE, 2008, p. 69). É o próprio poder que ri de si mesmo. O núcleo de sua força é essa necessária crise de legitimidade. É como se o regime contemporâneo de funcionamento da ideologia só pudesse ser descrito através de uma reflexão prévia sobre a ironia. Nesse sentido, Sloterdijk (1987, p. 30) diz que “[...] há uma nudez que não desmascara mais e que não faz aparecer nenhum ‘fato bruto’ sobre o terreno no qual poderíamos nos sustentar com um realismo sereno.” Essa nudez que não desmascara só pode ser compreendida ao identificar uma certa ironia que lhe é constitutiva. A efetividade dessa ironia sustenta-se ao burlar-se daqueles que buscam burlar-se dela.

Perversão e simulacro no realismo absurdisto argentino

O simulacro, enquanto capacidade de representar a perversidade, desloca o objeto da “realidade”. Deixa as interpretações abertas, ou melhor, multiplica suas possibilidades. Já não é possível pensar em representar seres ingênuos.

O autoritarismo e as marcas da violência criam um espaço para certas condutas individuais que “normalizam” aberrações sociais. Se pensarmos numa peça de outro autor que se aproxima do realismo-absurdisto de Pavlovsky, temos *O campo* (1968), da dramaturga argentina Griselda Gambaro, na qual o enfrentamento entre perversidades fica mais claro. Nessa peça, Franco é o chefe do “Campo”, que claramente remete a um campo de concentração. Não é uma obra situada na Alemanha nem muito menos uma peça histórica. Ela não quer reconstruir uma “realidade”, mas desafiar essa percepção da perversidade diante do mal, da violência, da falta de “racionalidade”. Emma é uma prisioneira do campo que foi designada para entreter Martín, o novo contador contratado por Franco para a administração do campo. Emma deve convencer Martín a fazer amor com ela, a deixar-se pelo menos “agradar” por ela. Martín, no entanto, percebe a violência implícita da relação de Franco para com ela e, depois de ver sua boa vontade para ficar pelo menos em razão do bom salário, quer deixar o campo e voltar à cidade. Emma é o grande personagem da obra, não pelo seu papel de vítima, mas pela sua condição física e social: ela não só é muito magra, tem dentes quebrados e a cabeça raspada, mas também sofre de uma coceira terrível em todo o corpo, o que lhe provoca crises nervosas terríveis. Além disso, é órfã e, ainda adolescente, praticamente cresceu no campo e incorporou o terror e suas regras. Martín se solidariza com Emma e Franco o obriga a levá-la com ele logo depois de demiti-lo. O simulacro está na forma violenta em como Franco impõe uma relação entre Emma e Martín. Ela foi obrigada a acreditar que é uma artista, atriz e cantora, e que com isso seduziria Martín. Ao fracassar em sua encenação, e aterrorizada pelas consequências do que Franco pode pensar, ela praticamente implora que Martín goste dela. A simulação, para além da perversidade de Franco, é o conflito e a impossibilidade que Emma tem para “conquistar” Martín. Na última cena, já no apartamento de Martín, o que deveria parecer “normalidade” se mostra totalmente estranho e antinatural para Emma. No final entram três funcionários, presumidamente de Franco, e injetam uma vacina em Martín contra a sua vontade. A última ação da peça é ele sendo queimado com um número na pele, uma marca impressa do campo (ver GAMBARO, 2012). Embora Martín seja um herói que necessariamente fracassa, a simulação que está em jogo de parte dele é dupla: a princípio tenta ter um trabalho normal ignorando as condições prévias do campo, como se a situação social que a tornou possível fosse de outro planeta. Em seguida foca sua heroicidade em Emma e não na situação generalizada do campo, onde há, inclusive, outras crianças. Seu conflito remete somente à sua própria culpa e imediatez. No final é castigado, considerado “algo” talvez comunista ou judeu, como lhe adverte o funcionário que invade seu apartamento.

A experiência do teatro absurdisto argentino parece se caracterizar por um teatro do simulacro ou, pelo menos, por um realismo irônico. Os principais autores são, como vimos, Pavlovsky, Griselda Gambaro e, além deles, Alberto Adellach.

Em Adellach (2004), autor perseguido pela última ditadura e falecido ainda no exílio, a ironia é percebida a partir de um simulacro que sustenta o inevitável ocaso de Julia. As peças que compõem a trilogia *Por amor a Julia* (publicadas entre 1972 e 1980) mostram uma jovem recém divorciada vivendo três episódios onde ela é vítima de simulações machistas que ela, de algum modo, procura “normalizar”. Na primeira, Julia e seus dois colegas de terapia de grupo, Marcos e Gabriel, saem pela cidade até que despretensiosamente Marcos oferece a sua casa. Lá pegam Julia à força para estuprá-la, mas aparentemente mudam de ideia e a soltam, dizendo que era brincadeira. Gabriel chega a beijar Julia numa cena romântica momentos depois. A peça deixa claro, contudo, que não era brincadeira, mas Julia continua o jogo e os leva ao seu próprio apartamento fazendo-os entrar pela janela com alto risco, dizendo que esqueceu as chaves do lado de dentro quando saiu. Uma vez no apartamento, ela mostra as chaves e diz que era brincadeira, para se vingar da brincadeira do estupro. Os rapazes brigam entre si e vão embora sem fazer sexo com Julia que lamenta ainda as saudades do seu ex-marido, Yiyo, e conta sua desilusão a Marcos. Julia flagrara Yiyo com outra quando a amante deste estava tomando banho depois de uma tarde de luxúria e traição.

O segundo episódio mostra o retorno de Yiyo, que facilmente seduz Julia com mentiras e soluções fáceis. Julia trabalha como telefonista numa empresa, mas Yiyo a convence de abrir uma pequena fábrica de massas de empanada com o dinheiro da indenização que recebe pelo acordo da demissão. Yiyo se mostra empenhado, mas se envolve com a promotora de vendas. O empreendimento fracassa quando Julia, já desesperada por não ter mais dinheiro em razão do fracasso das vendas, encontra a promotora tomando banho em seu apartamento logo depois de encontrar Yiyo quase nu, repetindo o final trágico da separação anterior. Na última peça da trilogia, Julia vai com uma amiga numa entrevista de emprego. São as únicas candidatas. Se trata de uma empresa que tem um chefe e um só funcionário, que por acaso é Marcos, o amigo que tinha tentado estuprá-la na primeira peça, porém agora já casado e com filhos. Marcos lhe explica que o trabalho é muito fácil: elas têm que ajudar a convencer o cliente que compre, seja como for. O cliente é um funcionário de uma empresa que receberá propinas de Marcos e seu chefe por aceitar e recomendar o produto para a própria empresa onde trabalha. Uma corrupção empresarial. Elvira e Julia devem ser “promotoras dispostas a tudo”. Vega, o chefe de Marcos, não gosta delas, acha-as inapropriadas, mas Marcos insiste porque o cliente estava prestes a chegar. Depois de fracassar a negociação onde só se mediu o poder de persuasão dos negociantes, Vega indica que as moças devem agir. Do ponto de vista da retórica empresarial, as moças mais atrapalham do que ajudam, para irritação de Vega. Quando Mangini, o potencial comprador, indica que não vai comprar nada e muito menos se submeter ao esquema do suborno, Marcos o convence a escolher uma das moças para fazer sexo para que ainda pense na proposta. Mangini, que fora humilhado por Julia quando esta o reconhece do

tempo de adolescência, lembrando, ainda, espontânea e jocosamente que ele era o filho do quitandeiro do bairro, decide que quer ficar com Julia, como num ato de vingança sádico. Marcos a obriga para sua surpresa e desespero.

Em *Por amor a Julia* temos duas figuras que circulam: primeiro, Yiyo a engana e ela prefere voltar a acreditar nele, mas a história da traição se repete; e, segundo, o estupro que é evitado no primeiro episódio, mas que finalmente acontece no terceiro. Assim como Martín de *O campo*, Julia prefere não ver como ela mesma está sendo levada a seu próprio ocaso. Sua boa intenção, atrelada às necessidades e contingências de uma moça sozinha e pobre, a expõe ao machismo mais perverso do qual ela tragicamente, em aparência, é cúmplice. A figura da perversão é o núcleo da simulacro: ela finge, num primeiro momento, uma veracidade aceitável, mas, quando uma contradição é revelada, a perversidade se ocupa em transformar a “realidade indesejável” em algo novamente aceitável: mostra a fissura da própria percepção de uma “realidade verossímil”. A dialética entre verossimilhança e perversidade desloca qualquer significação da “realidade” que se pretende fixa. A “realidade” nada mais é do que um resultado possível da performatividade do seu próprio conceito, para parafrasear um conceito de John Austin (2008) em termos adornianos. A ideologia, enquanto modo de justificação e disfarce da perversão, é capaz de absorver o próprio processo de reflexão sobre os seus pressupostos, e é astuta o bastante para “[...] descrever a possibilidade de uma posição ideológica que porta em si mesma sua própria negação ou, de certa forma, sua própria crítica.” (SAFATLE, 2008, p. 68).

Este novo contexto pode servir para mostrar o erro da teorização de Lukács que busca a equivalência entre a arte e uma “verdade sociológica marxista”, por assim dizer. O autoritarismo dessa verdade ficou apenas parodiado em *La mueca*, que mais que uma crítica ao realismo, é de certo modo uma peça com forte apelo à crítica social, à revelação de contradições ideológicas. Contudo, essas contradições estão desprovidas de uma teorização porque elas apenas buscam representar sujeitos através de uma estereotipação das posições ideológicas. Se o foco da arte é, como quer Lukács, uma revelação da “[...] verdadeira essência da realidade social para tornar a ocultá-la logo na aparência sensível, por que, então, não se transforma, conseqüentemente, a arte em teoria da sociedade e se suprime a si mesma? À arte já não lhe restaria significado estético próprio.” (BUBNER, 2010, p. 384). Adorno (2003) chama “reconciliação extorquida” [*Erpresste Versöhnung*] a tentativa de Lukács de subjugar a subjetividade do artista à “realidade verdadeira”, que no seu caso corresponde à “socialista soviética”. Adorno, que foi influenciado pelas primeiras obras de Lukács como *Teoria do romance* e *História e consciência de classe*, não esconde sua indignação com o giro partidário de Lukács. Abusando de motivos hegelianos, Lukács “[...] assumiu contra si mesmo as objeções mais subalternas da hierarquia do partido e se esforçou durante décadas, em ensaios e livros, por ajustar sua capacidade

intelectual, evidentemente inquebrantável, ao deplorável nível do pseudo pensamento soviético.” (ADORNO, 2003, p. 243).

Para Adorno (2003, p. 251), é somente “[...] na cristalização da própria lei formal, e não na passiva admissão dos objetos que converge a arte com o real.” O conhecimento do objeto esteticamente mediado não significa a negação desse objeto, mas sim que a imediaticidade, ou seja, sua aparência, tende dialeticamente à reconciliação com o objeto. A crítica da obra de arte à realidade é possível em razão da “[...] contradição *entre* este objeto reconciliado na imagem [ou aparência], quer dizer, espontaneamente assimilado no sujeito, e o exterior realmente irreconciliado.” (ADORNO, 2003, p. 252). É neste sentido que Adorno se refere à “diferença estética” como o momento tanto da obra de arte quanto da consciência que contém a separação entre uma possível verdade e a quebra desta. Mais que uma crítica social explícita, como pressupõe Lukács, é da preeminência do próprio jogo estético enquanto negação da realidade que provém uma potencial e liberadora crítica da realidade.

O modelo de experiência estética de Adorno é essencialmente processual. O enigma da obra de arte deve passar por dois momentos dialéticos (construtivo e expressivo) que “fracassam”, por assim dizer, ao elaborar o significado que não pode ser predeterminado por uma verdade fixada a priori, ao contrário do que sugere Lukács. O primeiro momento é o *mimético-construtivo*, onde o estranhamento em relação à obra de arte obriga tanto o artista quanto seu público a elaborar uma primeira síntese de certa forma hermenêutica, mas necessariamente provisória, já que tenta traduzir a linguagem estética numa mais convencional, isto é, uma descrição, uma interpretação possível a partir de uma estrutura de significantes. No entanto, o momento *mimético-expressivo* mostra um fracasso desse primeiro esforço hermenêutico, que nada mais pretendia que uma reconciliação com esse outro da linguagem. A impossibilidade dessa tradução obriga o sujeito a repensar as relações significantes, o que o leva a radicalizar a negação da pretensão de se obter pela arte apenas uma “linguagem comunicativa” (ver RAUSCHENBERG, 2012). O resultado, se é que é possível determinar algum de antemão, é uma permanente reestruturação do sentido, mas na lógica própria do jogo estético, e não mais na procura de uma equivalência ou tradução possível com uma “realidade real” ou verossímil. A soberania da arte, como quer Menke (1997), é essa liberação do estético representação negadora da realidade.

Construção de um realismo crítico: de Galíndez a Laforgue

O simulacro aparece nessa permanente reestruturação e fracasso do sentido como um entramado estético que sedimenta as diferentes percepções e vivências das realidades possíveis dos personagens do absurdismo realista argentino. A aparência de simulacro em Pavlovsky serve para questionar, para além da crítica

social, a própria história (DRUCAROFF, 2011). Mas essa história, “a história correta” ou uma visão mais justa ou “politicamente adequada” da história nem sempre se evidencia ou sequer pretende ser uma versão inteligível. É um vazio que tanto os atores, o diretor e o público devem preencher desafiando suas percepções anteriores à luz das estruturas narrativas da própria obra. Claro que num contexto político conturbado, como na Argentina dos anos 1970, não abordar o problema do autoritarismo ou da desigualdade, nem que fosse muito indiretamente, poderia parecer um sacrilégio. Nesse sentido, em 1973, o dramaturgo e psicanalista argentino estreou *O senhor Galíndez* (ver PAVLOVSKY, 1998a). A peça mostra o cotidiano de três torturadores em “como passar o tempo”, o que lembra Vladimir e Estragon em *Esperando Godot*. Contudo, a obra parece mais uma adaptação de *The dumb waiter* [“Montaplatos”], de Harold Pinter (2006). Na peça do ator e dramaturgo britânico, Gus e Ben estão num porão de um antigo restaurante a espera de ordens para “fazer seu trabalho”: assassinar alguém. Por outro lado, Pepe, Beto e o jovem Eduardo, personagens de *O senhor Galíndez*, esperam que lhes seja enviado alguém para ser torturado. O detalhe da obra é que o expectador não descobre até as duas últimas ações do único ato da peça qual é a profissão dos personagens. A primeira cena mostra uma discussão entre a faxineira Dona Sara e o novato Eduardo que tem vergonha de dizer para quê quer ir ao banheiro. Quando Chegam Pepe e Beto, visivelmente mais velhos e experientes, eles não se poupam em agredi-lo e humilhá-lo, além de suspeitar dele sobre uma possível conspiração contra eles por parte dos mandos superiores. Eles recebem ordens inquestionáveis exclusivamente pelo telefone, ou quem eles imaginam que fala, é o senhor Galíndez, representante de uma alta burocracia militar, e portanto, inacessível para os mesmos. Beto suspeita que às vezes a voz do telefone não é a do “mesmo” senhor Galíndez, inclusive porque certas ordens são contraditórias com ordens emitidas anteriormente. O ex-colega Ahumada, conta Beto, se suicidou porque não cumpriu uma ordem que tinha sido pouco depois negada por um novo telefonema. Essa suspeita vai crescendo ao longo da obra com os telefonemas que organizam as ações e expectativas dos personagens. Em ambas peças o simulacro organiza a trama. Em *The dumb waiter*, Ben e Gus recebem bilhetes com pedidos de pratos exóticos, já que eles estão na cozinha, mas uma cozinha desativada. Na peça de Pavlovsky, Pepe e Beto recebem telefonemas que ora dizem que devem esperar, ora dizem que receberão um presente, ora que estão prestes a trabalhar. A simulação é construída pelos superiores que criam expectativas nos seus subordinados na ausência de trabalho. Ben e Gus chegam a enviar todos os seus mantimentos por um elevador para comidas que conecta o porão onde estão à parte superior do prédio. Em *O senhor Galíndez*, Pepe, Beto e Eduardo estão prestes a torturar as prostitutas enviadas pelo senhor Galíndez pelo fato de uma delas ter uma tatuagem do ex-presidente Perón nas costas. É o próprio senhor Galíndez que parece “salvá-las” ao telefonar novamente e dizer que as mandem embora porque logo mais estarão

trabalhando de verdade. Depois de preparar o porão para a tortura, Pepe e Beto devem ir embora, pois um novo telefonema “cancela” o suposto trabalho. Contudo, não há uma “revelação” da brincadeira no final de tudo. Essa manipulação é a própria trama de ambas peças: mostram a condição de simulacro dos entramados sociais representados.

Em *O senhor Laforgue*, já de 1983, Pavlovsky (1998b), usando o mesmo recurso narrativo do simulacro, porém agora dividindo a obra em onze fragmentos, procura denunciar os “voos da morte” realizados pelo exército argentino na última ditadura civil-militar (1976-1983). Os detidos-desaparecidos – prisioneiros ilegais da ditadura – eram dopados e levados em avião até a fronteira entre o Rio da Prata e o oceano e atirados ao mar. No entanto, o fato só se tornou público quando o ex-capitão do exército Adolfo Scilingo decidiu denunciar essa modalidade de assassinato e ocultamento de cadáver (ver VERBITSKY, 2005). Se em 1973, ano de estreia de *O senhor Galíndez*, poucas pessoas desconfiavam que houvesse porões de tortura, em 1983 era ainda menos comum desconfiar que os desaparecidos eram jogados ao mar. *O senhor Laforgue* estreou no último ano da ditadura, o que era claramente um risco. Ao constar na lista negra dos artistas proibidos, Pavlovsky conseguiu, em 1978, fugir de um sequestro dos grupos de tarefa exilando-se na Espanha até o final de 1980, quando retorna clandestinamente à Argentina. No breve prefácio da obra em sua versão escrita publicada já em 1982, o autor adverte que a peça está baseada no livro *Papa Doc e os Tontons Macountes*, o que remete explicitamente à repressão da ditadura de Duvalier no Haiti. Mas em entrevista a Jorge Dubatti (1997), Pavlovsky confirmou a suspeita do público: a peça se refere aos voos da morte e a referência a esse livro foi um modo de driblar a censura. Mas como ele descobriu esse método secreto de extermínio na Argentina? Ainda em 1980, logo após retornar do exílio, Pavlovsky foi almoçar com um amigo médico que tinha sido ministro em uma província no período da ditadura de Onganía, quer dizer, alguém que estava envolvido na repressão. De repente, aparece um homem perturbado com um avental branco e o amigo médico pergunta:

Viu esse médico que acabou de passar? Tive que interná-lo porque teve um surto psicótico e começou a delirar. Ele era o responsável de anestésiar os prisioneiros políticos que eram atirados no rio dos aviões, para que não sofressem. Era um repressor que delirava a repressão. (DUBATTI, 1997, p. 110).

O primeiro dos onze fragmentos que compõem a peça começa com o protagonista Juan Carlos Open se surpreendendo ao encontrar Dona Sara, a faxineira do escritório, uma repartição do exército do Haiti. A primeira informação que aparece é o reconhecimento que tem Juan Carlos por parte de Papa Doc (o, então, ditador Duvalier) e Barbot, chefe do exército. Juan Carlos e Sara também lembram da noite em que se conheceram. Ela pergunta pelos seus amigos. Não é possível

entender exatamente a ocasião em que se conheceram, mas é possível imaginar que algo “agradável” não foi: ou ela era uma prostituta ou foi uma prisioneira política que se converteu em uma ativa colaboradora da repressão. Dona Sara chega a mencionar que recebeu recentemente uma medalha por trabalhar durante trinta anos sem ter faltado um dia sequer. Vale a pena lembrar que em *O senhor Galíndez*, a faxineira também se chamava Dona Sara. O próprio Pavlovsky explica que ela representa a colaboração da sociedade civil durante a ditadura. Numa montagem de *O senhor Galíndez*, já em 1995, dirigida por Norman Briski, Dona Sara permanece no porão observando enquanto Beto, Pepe e Eduardo preparam as prostitutas para a tortura (DUBATTI, 1997, p. 182). Em *O senhor Laforgue*, Sara observa e colabora com Barbot com informações a sobre a intimidade da vida do próprio Juan Carlos. Agora, antes que evidenciar uma “normalidade” cotidiana dos torturadores, o diálogo com Dona Sara serve como sintoma de uma conspiração.

Se em *O senhor Galíndez* o torturador Beto tem uma família “como qualquer pessoa”, em *O senhor Laforgue* Juan Carlos também. Sua relação familiar aparece muito brevemente no segundo fragmento, que serve talvez para se ter uma ideia do padrão de vida e a consequente responsabilidade que tem Juan Carlos Open na administração pública do Haiti. Ele telefona do escritório para supervisionar que seu filho vá à faculdade. Como está atrasado, só resta ir de taxi. Conversando em seguida com a sua mulher, Juan Carlos reclama que a angústia de seu filho está custando caro e que apesar de tudo eles não são milionários. Em contraste, em *O senhor Galíndez*, Beto ocupa uma baixa posição na hierarquia militar, e se via obrigado a estudar contabilidade para garantir algum futuro, caso o trabalho de torturador alguma vez minguasse. Ele temia ser descartado como seu ex-colega Ahumada que, para não ser assassinado, se suicida. Se na peça de 1973 é muito mais fácil imaginar um “descarte” como queima de arquivo, na peça de 1983 a queima de arquivo envolve um “peixe grande” arrependido. A mobilização nos bastidores para abafar qualquer ação de Juan Carlos torna-se mais peculiar e complicada. Mas como começa o conflito da peça?

O quarto fragmento de *O senhor Laforgue* é de longe o mais atraente da peça. É a cena que provoca o remordimento em Juan Carlos que, a princípio, está em seu escritório quando lentamente entra Calvet. Quase todo engessado, com óculos escuros, andando bem devagar, Calvet entra dizendo que o enviaram ali para conversar. Juan Carlos pergunta o que lhe aconteceu, Calvet responde que caiu, caiu de muito alto. O funcionário tenta em vão ligar para perguntar o porquê daquela presença insólita, que mais bem parece uma versão andante de Hamm, de *Fim de Partida* de Samuel Beckett. A porta foi fechada com chave pelo lado de fora. Alguém obrigou Juan Carlos a ter essa conversa com Calvet, que logo pergunta se está lembrado de onde se conhecem. Calvet pega uma varinha de pouco mais de um metro de comprimento e a enfia no vão entre o gesso e a perna e começa a se coçar fortemente, e com cara de extremo prazer.

Explica que é fundamental que a vara tenha bem firme um pequeno prego na ponta. Começa a escorrer sangue pelo pé, o que gera preocupação em Juan Carlos. Calvet conta que por causa da queda perdeu os movimentos da coluna e que, portanto, tem de dormir em pé, para o qual é amarrado a uma viga em sua cela, para não cair. Quando acorda ele mesmo se desamarra. Tampouco pode se sentar, o que o obriga a defecar em pé. Mas diz estar acostumado. Juan Carlos insiste em saber porquê Calvet insiste em falar com ele, pelo menos há quanto tempo ele está detido nessas condições. Calvet responde que faz três ou quatro anos. É tudo do que ele se lembra. O tempo que ele conhece é só o tempo de seu próprio corpo; o que está fora pouco importa. Já nem seus olhos são uma preocupação, tirando os óculos para que Juan Carlos veja as crostas que o impedem de ver.

No início parecia uma conjuntivite que as moscas transformaram numa infecção incontrolável, mas que ainda se agravou com a omissão dos médicos. Finalmente Calvet conta que está ali para falar de seu acidente. Ele caíra de um avião pilotado por Juan Carlos no dia três de julho de 1958 a uma altura de duzentos metros no mar. Foi achado inconsciente por pescadores que o cuidaram até que ele foi levado ao próprio exército onde foi novamente preso, mas já com amnésia. O único que ele se lembra é de Juan Carlos pilotando o avião. Naquele mesmo dia tinham sido jogados mais de cinquenta presos políticos anestesiados ao mar, mas sempre de uma altura de quinhentos metros. Por uma falha mecânica, o avião começou a perder altura e Calvet, que fingia dormir apesar do efeito do entorpecente que lhe fora aplicado, percebeu um documento caído no chão e o roubou. Era a identificação de Juan Carlos Open. Como a porta estava mal fechada, ele a chutou e pulou ao mar. Ao sobreviver, Calvet divulgou entre os pescadores o que ocorreu, inclusive para um jornalista europeu, para discórdia geral do regime de Duvalier. Foi publicada até a foto de Juan Carlos como piloto desse método de extermínio. No entanto, Calvet lamenta que isso tenha prejudicado o regime, já que tanto o piloto quanto ele agora apenas cumprem ordens. Ele explica que sua categoria de colaborador e testemunha de guerra é sua única possibilidade de sobreviver. Assim como o “muçulmano” [*Muselmann*] analisado por Agamben (2008), Calvet diz ser uma nova categoria humana, “o umbral extremo entre a vida e a morte, entre o humano e o inumano” (AGAMBEN, 2008, p. 55). Mas a partir do momento em que Calvet prova a sua amnésia e se torna um colaborador, seu status começa a mudar.

Em função do escândalo, pode-se presumir, começa um operativo, por parte do próprio exército, para impor a Juan Carlos uma mudança de personalidade, ou melhor, de identidade. Ele deve, num primeiro momento esquecer que é um genocida, ou pelo menos entender que deve ficar em silêncio, já que se tornou uma celebridade mediática da oposição. O quinto fragmento da obra mostra Juan Carlos submetendo-se, sem qualquer diálogo, a um tratamento com um médico e uma enfermeira, com seringas, um fone de ouvido e projeção de imagens. No fragmento seguinte, Juan Carlos, que a partir de agora ficará internado no hospital militar,

aparece com a sua mulher, Pichona, que lhe reclama que deixe de arrotar. O chefe militar Barbot e Duvalier estão irritados com seu marido por arrotar demais, como fica claro logo em seguida, e por falar demais. Nesse momento Juan Carlos não parece estar em sã consciência. Foge da conversa para contar a sua mulher como atiravam os presos políticos do avião. Está visivelmente perturbado. No sétimo fragmento, Juan Carlos sofre uma verdadeira transformação. Tingem seu cabelo de loiro, ouve novamente gravações com pesados fones de ouvido, assiste vídeos, ouve atentamente as instruções que estão num livreto que logo lhe é entregue, recebe injeções, maquiagem, um pequeno óculos, está até mais forte fisicamente e passam óleo em seu corpo para que pareça mais bronzeado. Se transforma em “senhor Laforgue”, um suposto fisiculturista. Enquanto ele passa por essa mutação num canto do palco, sua mulher e o inspetor do hospital discutem sobre o novo destino de Juan Carlos. O funcionário explica a Pichona que não é mais possível deixar Juan Carlos solto, que as pessoas o vejam pela rua ou em sua casa. Ele pode sofrer represálias e, além disso, podem sequestrá-lo e obrigá-lo a confessar. Ela perderá seu marido que receberá uma nova família com a qual será enviado à Filadélfia, nos Estados Unidos. Ele recebeu uma droga do esquecimento e não se lembrará mais dela, afirma o inspetor. Em troca, ela passará a receber uma pensão vitalícia de dois mil dólares mensais para cuidar dela e de seus dois filhos. Ela se despede com um olhar que não esconde sua tristeza e sai.

O oitavo fragmento, ainda no hospital, é um experimento no qual Laforgue recebe sua “nova” família. Entram Rosa, sua nova mulher, e Martín, seu novo filho que o abraça e lhe grita “Feliz aniversário!” No silêncio pela ausência de resposta, Rosa grita “17 de novembro”, e Laforgue como quem lembra, “ah, você tem razão”, esboça um sorriso. A artificialidade do simulacro é total. Laforgue começa a lembrar do livreto e conta que lhe recomendaram fazer ginástica, que na Filadélfia chegarão no verão e que recebeu uma nova injeção para ficar mais forte. Comemora que lá seus filhos já têm a melhor escola garantida, que Rosa terá cursos para fazer, e que lá é o maior centro de fisiculturismo do mundo. Conta, ou melhor, recita com sobra de detalhes tudo o que sabe sobre a amiga de sua filha para “entender” porque ela não pôde vir. Martín, para esconder esse desvio, coloca uma música e convida o pai para dançar. Laforgue dança exageradamente, como se estivesse num transe ritual, “parece uma mulata de tanto mexer o quadril”, reclama Rosa. De repente, Laforgue dá uma chave de pescoço em Martín e pergunta onde está Barbot. Explica que Duvalier pedia a Barbot pelo menos trezentos mortos por ano, e que Juan Carlos assumia cento e cinquenta. Reclama que Barbot agora começa a se preocupar pelos desaparecidos sendo que foi ele que matou a maioria. Por último, Laforgue reclama que esse seu desaparecimento social deixa implícito que a culpa vai recair sobre ele, já que seu caso apareceu nos jornais.

É uma queima de arquivo parcial devido à força política que Juan Carlos ainda tem pelo seu cargo. Não poderia ser simplesmente assassinado, como o colega

Ahumada de Beto, em *O senhor Galíndez*. O experimento resulta ser um fracasso. O inspetor, no fragmento seguinte, insiste com remédios e todos parecem ainda dispostos a que Laforgue vá à Filadélfia. Depois de algumas semanas, drogado e de táxi com a família, ele se dirige ao aeroporto. No último fragmento, porém, enquanto se presume que Laforgue já estaria no aeroporto embarcando, começa uma terrível tempestade. O mar se agita e ouve-se ondas gigantes. Aparecem muito nervosos o inspetor e Calvet, que agora não está cego e parece se locomover com menos dificuldade, o que leva a suspeitar que sua condição de “muçulmano” poderia ter sido simulada para impressionar Juan Carlos. Calvet grita desesperado que as ondas vêm do oeste e trazem para a ilha alguns cadáveres. A praia está cheia de pessoas que procuram seus parentes desaparecidos. Cavam fossas e os enterram fincando na areia uma cruz. O inspetor pergunta por Barbot e Calvet responde cabisbaixo que o chefe se enforcou. As ondas aumentam e cada vez aparecem mais corpos. De repente, Calvet grita que a multidão está se mobilizando para atacar o quartel e quem lidera o grupo revoltoso é o senhor Laforgue. Os aviões não partiram por causa da tempestade. Logo depois vislumbram desesperados um onda gigante que se aproxima. Ouve-se a enxurrada com pouca luz e aparecem todos deitados no palco e muitos pés e corpos nas extremidades do cenário.

Um final. Meyerhold e o realismo socialista

Em suas obras, Pavlovsky sempre trabalha como autor e ator, e se vale de um diretor externo que possa intervir na cena para potencializar a dialética transformadora que uma interpretação alheia pode aportar. Ser autor e ator pode lhe dar uma margem para a improvisação, embora depois o texto tende a permanecer com a repetição das funções. No entanto, ao estrear as *Variações Meyerhold*, em setembro de 2004, foi só depois de algumas apresentações em alguns teatros e cidades no lapso de seis meses que a peça encontrou uma forma definitiva, ficando em cartaz no Centro Cultural da Cooperação em 2005. Curioso é que a peça nunca deixou de ter uma boa margem de improvisação. É como se ela tentasse ser coerente com um dos pontos que ela mesmo trata do teatro de Vsevolod Meyerhold. Primeiro, encontrou-se a estrutura dos fragmentos e seus conteúdos, e só mais tarde o texto foi se sedimentando, mas sempre com variações. Nas obras completas de Pavlovsky (volume 5) existem duas versões e “outras variações”, já que a princípio até a estrutura variava. *Variações Meyerhold* mostra o diretor russo num tempo fora da realidade, póstumo, como um espectro que reflete sobre as injustiças, torturas, boicotes e tergiversações que sofreu por parte do regime stalinista.

Ao mesmo tempo, no entanto, esse espectro diz estar na prisão, um velho que tem que suportar torturas diárias “por um problema estético” (PAVLOVSKY, 2005, p. 71). A improvisação é a imaginação criadora da arte; morre o ator que só reproduz a letra, reivindica o personagem Meyerhold. Na peça aparece uma

anedota sobre o uso da improvisação. Nekrasov, um dos atores preferidos de Meyerhold, tinha que mostrar uma enorme tristeza na última cena de Osinski. Sua mulher o abandona para ficar com o seu melhor amigo. Meyerhold, lembrando ao ator seus estudos com Stanislavski, pede a Nekrasov que deixe cair os músculos do rosto. O teatro é com o corpo. Depois de trinta anos de casados, Sonia diz que vai embora com Andrei, seu melhor amigo. O público tem que sentir com você a maior tristeza do mundo. Chega a cena, Sonia diz que vai ficar com Andrei, e que é para ele, Ivan, ir embora. No entanto, Nekrasov, que representa Ivan, apesar dos gestos que Meyerhold lhe fazia discretamente da plateia, depois de olhar alguns segundos no olhos de sua esposa, descarrega uma gargalhada. Nekrasov lhe explica depois, apesar da irritação do diretor, que simplesmente seguiu sua teoria, a do próprio Meyerhold, a da imaginação, e conclui: “Não será em que cada separação há uma grande gargalhada, como uma grande liberação?” (PAVLOVSKY, 2005, p. 73). Nekrasov era fantástico, sempre improvisava porque mudava o sentido de cada cena.

No monólogo estruturado em fragmentos que passam de pensamentos em voz alta a relatos e diálogos imaginários com diferentes interlocutores, Meyerhold reclama que até os exercícios de sensibilização do corpo eram questionados pelos guardiões da arte socialista. A biomecânica sensibiliza o corpo para abri-lo às improvisações, para investigar intensidades e dinâmicas não só do texto, mas de qualquer atitude corporal que possa aparecer nos ensaios. “É o mais fundamental que criei na minha vida; os atores parecem atletas, serve para multiplicar os sentidos do texto.” (PAVLOVSKY, 2005, p. 84). É uma técnica, um treinamento, que amplia o registro corporal e amplia o repertório de condutas do corpo para as cenas. Meyerhold também foi recriminado por favorecer o “branco”, ou melhor, ficar em branco em relação ao texto, deixá-lo latente, mas enfatizar as tensões corporais assumirem a preeminência. Dessas intensidades brota o texto como uma necessidade imanente. Acaba-se, assim, com as crises de saber ou não saber o texto. O teatro não é dicção, exclama, se não seria radioteatro. Também a maquiagem deveria ser banida: o teatro tem que ser feito com os músculos da cara, reivindica Meyerhold.

Além disso, se pensarmos uma obra como uma totalidade de situações e emoções, de conflitos e intensidades, é perfeitamente possível fazer uma peça de Shakespeare em cinco minutos. A intensidade com todos os atos comprimidos está ali. Os defensores do realismo socialista não entendiam porque eram incapazes de ler nas entrelinhas, de deixar-se transformar e criar junto com a obra. Os burocratas do partido querem uma pasta onde esteja perfeitamente indicado como vai ser a montagem para sujeitá-la à aprovação. Mas antes é preciso ensaiar; como vou escrever algo que só se descobrirá depois? Outra coisa: é a mesma coisa atuar com público do que sem ele? Mentira. O público motiva, reage, dá pausas, tempos, ritornos. A letra se assenta com o público, existe uma interação, uma comunicação especial

que intensifica as ações, que multiplica as condutas dos personagens. Os atores compõem seus personagens a partir do público. É uma comunicação inconsciente. E não é só o diretor o “único” responsável. Não existe essa fria hierarquia onde os atores são marionetes. A composição teatral, por mais que se represente um autor com texto definido de antemão, é essencialmente coletiva. A peça está no corpo dos atores, e não na suposta genialidade do texto. O texto é uma máscara que esconde o que interessa: a composição do ator, as contradições nos corpos.

Entra Zinaida, sua mulher, segurando uma carta. Meyerhold muda o olhar e recita como se lesse. “Querido Emilevic Meyerhold, te escreve Zinaida”. Conheço seus tormentos, as torturas que te infligem na prisão. Também conheço as coisas que te fazem assinar. Te encerraram por causa da tua imaginação criadora, por pensar que a imaginação é uma arma revolucionária, por tua transgressão permanente, pelo teu amor à loucura, à intensidade, ao caos.

Quero que você saiba que estou apaixonada pela sua imaginação criadora, pelo teu amor ao caos, pela tua coerência ideológica, pelo teu não temor à criação permanente, pelo teu suicídio permanente. Por todas as coisas pelas quais você está encarcerado. Resiste Emilevic, Resiste por nós dois! (PAVLOVSKY, 2005, p. 76).

Meyerhold responde, mas quem lê é Zinaida. Te escrevo da prisão para te dizer que estou sendo cruelmente torturado e humilhado. Achei que não suportaria tanta dor, mas, Zinaida, descobri algo muito importante, o insuportável é estar longe de ti. Zinaida fica profundamente triste e sai. Meyerhold conversa agora com um interlocutor imaginário, o seu torturador Vassiliev. Faz seis meses que estou aqui e você me tortura todos os dias. “Me olha nos olhos, Vassiliev! Você sabe que eu sou comunista e que com Stanislavski fizemos o teatro russo?” (PAVLOVSKY, 2005, p. 77). O próprio Meyerhold olha aterrorizado, como se fosse Vassiliev. Você sabe porque eu estou preso, pergunta Meyerhold, ao que timidamente e duvidando das palavras responde Vassiliev: “Porque você não gosta do realismo socialista” (PAVLOVSKY, 2005, p. 77). Mas Vassiliev, quando você sonha, todos os seus pensamentos são revolucionários? Todos os seus sonhos são comunistas, sim ou não? Terror em Vassiliev. Sonho na angústia, no desespero, na solidão, que tenho relações com a minha cunhada, no assassinato do meu pai, responde Vassiliev. Muito bem, é daí que parte o meu teatro, da tua imaginação onírica.

Anton! Meu sangue ferve! Faz dez dias que assassinaram minha Zinaida com vinte e cinco facadas no rosto, no meu apartamento. Era uma magnífica poetiza, atriz e desenhista. Mandaram-na desenhar o rosto de Stalin e ela se negou. No enterro havia só duas pessoas, a mãe e a irmã. Ninguém quis ir, seria arriscar a vida. Tenho medo, estou mais sozinho do que nunca. Não tenho idade para receber esses golpes. Assino qualquer coisa para deixar de apanhar. Entra Molotov. Amigo

Molotov! Em 1939 fui expulso de todos os teatros, só Stanislavski me deu um trabalho. Vivia esquecido. Fui ao primeiro Congresso de Diretores Russos, me convidaram. Estam todos ali, achei que eram meus amigos, mas nem sequer me cumprimentavam. Tinham medo, porque quem olhasse era homem morto. Disseram que eu era formalista, simbolista, contrarrevolucionário e anti-realista socialista. Estou de acordo com este último adjetivo: “o realismo socialista não é nem realista nem socialista!” (PAVLOVSKY, 2005, p. 79). Vocês castraram a imaginação criadora, gritava olhando suas nuças do fundo da plateia. “Vocês são os responsáveis pela mediocridade plana disso que se chama realismo socialista” (PAVLOVSKY, 2005, p. 79). Era curioso o contraste entre os meus amigos que ouviam, mas não olhavam, e os jovens ali sentados que me olhavam, admirados, até sorrindo. Tive uma sensação enorme de paz. No dia seguinte fui preso, em 1940. Molotov! Nós militamos no comunismo, você sabe que eu sou filiado ao Partido Comunista. Me acusam de ser um agente inglês. Você janta todas as noites com Stalin, explique-lhe, por favor. Conta a verdade a ele, por favor, mostre-lhe esta carta. Stalin pegou a carta e a leu rapidamente enquanto Molotov explicava que conhecia Meyerhold. O que foi o último que ele assinou, perguntou Stalin. Molotov explicou que justamente “disso” se tratava, assinou que era agente inglês, trotskista e que complotava contra a revolução. “Chega! Fuzilem-no amanhã!” (PAVLOVSKY, 2005, p. 80).

RAUSCHENBERG, N. D. B. Five fragments about the theater of post-dictatorship of Eduardo ‘Tato’ Pavlovsky. From the critique of realism to the critical realism. *Itinerários*, Araraquara, n. 41, p. 235-258, jul./dez. 2015.

- **ABSTRACT:** *From an absurdist vanguard to a reflective or critical realism, the theater of the Argentinian actor and playwright Eduardo “Tato” Pavlovsky has gained worldwide notoriety in the theatrical field by approaching violence and perversity in a micropolitics which playfully hides the representation of reality in favor of a dialectic with a simulacra of “the real”. This article is divided into five fragments that analyze some works of Pavlovsky (The mask, 1970, Mister Galíndez, 1973, Mister Laforgue, 1983, and Meyerhold Variations, 2004) considering, in addition to a contextualization of his work in Argentine theater, the debate about realism between Lukács and Adorno. The detachment from a need of the reality allows us to think Pavlovsky’s work as a critique of society and its brutal authoritarianism hidden in social and aesthetic norms.*
- **KEYWORDS:** *Eduardo Pavlovsky. Realism. Theodor Adorno. G. Lukács. Meyerhold.*

REFERÊNCIAS

ADELLACH, A. Por amor a Julia (Trilogía). In: _____. **Teatro 3**. Buenos Aires: Edición del Instituto Nacional del Teatro, 2004. p. 115-240.

ADORNO, T. Reconciliación extorsionada. In: _____. **Notas sobre literatura**. Madrid: Ed. Akal, 2003. p. 242-269.

AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo, 2008.

AUSTIN, J. **Cómo hacer cosas con palabras**. Buenos Aires: Paidós, 2008.

BENJAMIN, W. El autor como productor. In: _____. **Tentativas sobre Brecht**: Iluminaciones III. Madrid: Taurus, 1999. p. 115-134.

BUBNER, R. Sobre algunas condiciones de la estética actual. In: _____. **Acción, historia y orden institucional**: ensayos de filosofía práctica y una reflexión sobre estética. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010. p. 357-411.

DRUCAROFF, E. **Los prisioneros de la torre**: política, relatos y jóvenes en la postdictadura. Buenos Aires: Emecé, 2011.

DUBATTI, J. **La ética del cuerpo**: conversaciones con Eduardo Pavlovsky. Buenos Aires: Babilonis, 1997.

_____. Estudio preliminar. In: PAVLOVSKY, E. **Teatro Completo IV**. Buenos Aires: Atuel, 2002. p. 5-48.

_____. Estudio preliminar. In: PAVLOVSKY, E. **Teatro Completo I**. Buenos Aires: Atuel, 2003. p. 7-44.

GAMBARO, G. El campo. In: _____. **Teatro 4**. Buenos Aires: De la Flor, 2012. p. 157-214.

LEHMANN, H.-T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LUKÁCS, G. Se trata del realismo. In: _____. **Materiales sobre el realismo**. Madrid: Grijalbo, 1977. p. 7-46.

MENKE, C. **La soberanía del arte**: la experiencia estética según Adorno y Derrida. Madrid: La Balsa de la Medusa/Visor, 1997.

PAVLOVSKY, E. **Teatro de vanguardia II**: Match y La cacería. Buenos Aires: Eds. La Luna, 1967.

_____. El señor Galíndez. In: _____. **Teatro completo II**. Buenos Aires: Atuel, 1998a. p. 153-185.

_____. El señor Laforgue. In: _____. **Teatro completo II**. Buenos Aires: Atuel, 1998b. p. 27-70.

_____. Variaciones Mayerhold. In: _____. **Teatro completo V**. Buenos Aires: Atuel, 2005. p. 71-95.

_____. La mueca. In: _____. **Teatro completo VI**. Buenos Aires: Atuel, 2006. p. 139-189.

PELLETTIERI, O. El teatro de Ricardo Halac. In: HALAC, R. **Teatro completo**. Buenos Aires: Corregidor, 2004. p. 9-47.

PINTER, H. **El montaplatos. El invernadero. Una noche de juerga**. Buenos Aires: Losada, 2006.

RAUSCHENBERG, N. Jauss, Wellmer e Menke: três leituras sobre a antinomia da arte em Adorno. **Revista Cenários**, Porto Alegre, v. 1, n. 5, p. 1-17, jan./jul. 2012.

SAFATLE, V. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008.

SLOTERDIJK, P. **Critique de la raison cynique**. Paris: Christian Bourgois, 1987.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TODOROV, T. **Poéticas**. Buenos Aires: Losada, 1975.

VERBITSKY, H. **El vuelo**. Buenos Aires: Planeta, 2005.

Recebido em 25/08/2014

Aceito para publicação em 13/02/2015



JOAQUIM NORBERTO DE SOUSA SILVA E JUAN MARÍA GUTIÉRREZ: CRÍTICA LITERÁRIA E POLÍTICA NO INÍCIO DO SÉCULO XIX NO BRASIL E NA ARGENTINA

Marcelo Freddi LOTUFO*

- **RESUMO:** Este trabalho procura explorar, através de um estudo comparado entre as literaturas românticas brasileira e argentina, no início do século XIX, o papel que os diferentes contextos políticos destes países exerceram para suas vidas letradas. Focando nos trabalhos dos críticos literários Joaquim Norberto e Juan María Gutiérrez e em suas relações com seus governos, tentamos entender como as literaturas de cada país, no período analisado, foram afetadas pelo apoio e repulsa oficiais.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Romantismo. Brasil e Argentina. Joaquim Norberto de Sousa Silva. Juan María Gutiérrez. Literatura e política.

Introdução

Em anos recentes tem havido grande interesse na relação entre o Brasil e a América Hispânica, um campo ainda pouco explorado dos estudos comparados (NEWCOMB, 2012, p. 1-6). Dentro desta aproximação entre as Américas portuguesa e espanhola, a relação entre Brasil e Argentina parece ser de especial interesse. A proximidade geográfica e histórica dos dois países faz deste binômio um campo privilegiado para os estudos comparados e, por isto, vem ganhando atenção extra em anos recentes. Estudos como os das argentinas Florencia Garramuño (2007), *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*, de Beatriz Amante (2010), *Poéticas y políticas del destierro: argentinos en Brasil en la época de Rosas*, ou dos brasileiros Sergio Miceli (2012), *Vanguardas em retrocesso*, e o ensaio de Maria Eunice Moreira (2013), “Hermanos e irmãos: as relações literárias entre românticos argentinos e brasileiros durante o romantismo”, são somente alguns exemplos. Pensar a relação entre Brasil e Argentina é pensar a articulação entre o geral e o particular, isto é, refletir como as semelhanças

* Brown – Brown University. Departamento de Literatura Comparada. Providence – RI – Estados Unidos da América. 02912 – Marcelo_Lotufo@brown.edu

e divergências destas tradições explicam os processos pelos quais literaturas periféricas historicamente transformaram as influências e modelos centrais, criando suas próprias tradições, todas elas relacionadas às das matrizes europeias, mas, ainda assim, independentes¹. Para entender estes processos, entretanto, é necessário olharmos para o início destas tradições e estudarmos como, nestes momentos formativos, estes países lidavam tanto com elementos e influências semelhantes, como com realidades particulares (ou locais) diversas, que levavam à criação de literaturas bastante diferentes. Este ensaio procura entender, através de um estudo comparativo dos dois principais críticos do início do século XIX de cada país – Juan María Gutiérrez (1809-1878) e Joaquim Norberto de Sousa Silva (1820-1891) – as semelhanças e divergências entre estas duas tradições no século XIX.

Diante disso, através deste estudo, queremos mostrar como no início destas tradições as diferenças políticas destes países foram fundamentais para o estabelecimento dos horizontes de possibilidade de suas literaturas. De modo geral, pretendemos mostrar através dos trabalhos do brasileiro Norberto e do argentino Gutiérrez como, mesmo trabalhando para atingir objetivos semelhantes, a saber, o de consolidar suas independências políticas e culturais ante as suas metrópoles coloniais (Portugal e Espanha), os desenvolvimentos políticos imediatos em cada país levaram os críticos a produzirem obras bastante diferentes, pois determinou a relação que as elites letradas teriam com os centros de poderes em seus respectivos países. Em um momento onde livros eram de difícil acesso e a cultura letrada ainda patinava na região, o trabalho de coletar, organizar e publicar a literatura de seus países foi de suma importância (CANDIDO, 2007, p. 662-669) e obteve um caráter político.

Norberto, por exemplo, além de escrever a biografia de inúmeros escritores coloniais brasileiros, apontando para a existência de uma tradição local que ia além da recente independência política, também organizou, em 1870, a poesia de Gonçalves Dias (1823-1864), o principal poeta brasileiro do período. E, de acordo com Silvio Romero (apud MOREIRA, 2014), já na virada do século dezanove para o vinte, era “[...] impossível escrever a história, principalmente a história literária do Brasil, sem recorrer às publicações deste laborioso escritor [Norberto].” A obra do argentino Gutiérrez, produzida em um contexto semelhante ao de Norberto, tem grande semelhanças com a deste. Gutiérrez publicou, por exemplo, ensaios sobre a geração argentina de 1810, coletâneas de poetas coloniais latino-americanos e a obra completa do poeta argentino Esteban Echeverría, em 1870. Nas palavras de Pedro Luis Barcia (1999, p. 110), Gutiérrez

¹ Sigo aqui, *mutatis mutandis*, as formulações e o vocabulário da teoria da dependência como desenvolvidos em Cardoso e Faletto (1973). Para uma leitura literária da mesma problemática ver Schwarz (2000).

[...] *se propuso una tarea orgánica de reconstruir nuestra cultura, aporcando los elementos que la constituían y rescatando de la desmemoria lo que se hubiera marginado [...] y se aplicó a trazar la historia cultural y literaria argentina, como un proceso de continuidad complejo y lento, pero posible de ser conocido y expuesto.*

Organizando as literaturas de seus países, ambos os críticos começaram a ordenar suas tradições, entendidas como a sequência e influência de uma geração sobre as seguintes, e prepararam o campo para o trabalho dos críticos e escritores que vieram depois deles, seja oferecendo suas leituras da realidade latino-americana, seja disponibilizando textos que, até então, eram de difícil acesso.

Além deste importante trabalho organizativo, ambos os autores foram essenciais na formação dos ideários nacionais de seus países, algo extremamente importante para as constituições de seus estados nações (ANDERSON, 2006, p. 37-46). Escrevendo em um momento onde escritores, segundo Doris Sommer (1991, p. 7), eram “[...] *encouraged both by the need to fill in a history that would help to establish the legitimacy of the emerging nation and by the opportunity to direct that history toward a future ideal [...]*”, Gutiérrez e Norberto usaram seus trabalhos como críticos literários para justificar e avançar os projetos nacionais de suas gerações. O interesse pelos nativos da América como um *topos* literário, o indianismo, por exemplo, foi uma das diversas maneiras pelas quais estes críticos argumentaram em favor da existência de uma cultura específica das Américas e defenderam suas independências culturais e políticas.

Seguindo os trabalhos de escritores como o francês François-René de Chateaubriand (1768-1848) e o suíço Ferdinand Denis (1798-1890), entre outros, ambos os críticos defenderam a existência de antigas tradições poéticas americanas, que remontavam às civilizações originárias do continente e, portanto, não dependiam da cultura dos colonizadores. Nas palavras de Gutiérrez ([19--], p. 2), “[...] *la elocuencia y la poesía fueron cultivadas por los súbditos de Montezuma y Atahualpa, siglo antes que la civilización europea echara en molde cristiano, la inteligencia y la imaginación de mejicanos y peruanos [...]*” e, portanto, seriam independentes da cultura ibérica. Norberto (SILVA, 2001, p. 174), no Brasil, propôs um movimento semelhante, afirmando que os “[...] tamoios foram entre todos os povos primitivos do Brasil, os que mais se distinguiram no cultivo da poesia, e eram eles porventura os que habitavam a mais poética de todas as situações do país [...]” e, com a organização e canonização da poesia de Gonçalves Dias, colocaria tal leitura indianista no centro da jovem tradição nacional.

Em conjunto com o interesse pela história antiga da América e de seus habitantes originários, e ainda como forma de defender a necessidade de, seguindo a independência política de seus países, pensarem suas culturas de forma independente em relação as suas antigas metrópoles, Norberto e Gutiérrez

investiram em uma leitura das especificidades naturais de seus países. Seguindo os franceses Chateaubriand e Madame de Staël (1766-1817), entre outros, ambos os críticos defenderam a influência do novo continente e principalmente de sua natureza e geografia na formação de suas identidades e culturas nacionais. Para Norberto (SILVA, 2001, p. 33), “[...] o céu benigno, sob cuja influência nascera [o Brasil], o ar suave que o vivifica, a imensidade dos seus rios, a magnificência de seus portos e baías, a majestade de suas florestas [...]” pedia uma literatura diferente da produzida na Europa. Se a literatura, como se pensava então, dependia das influências do clima e da natureza, uma realidade tão diversa como a das Américas pediria, necessariamente, uma nova literatura, original e, portanto, diferente das matrizes coloniais. Argumento semelhante seria feito por Gutiérrez ([19--]), que afirmaria ser a América o lugar natural para a nova literatura – para o Romantismo – que, além de ser associada à França e não aos colonizadores ibéricos, já possuía, através do próprio Chateaubriand e de Bernardin de Saint Pierre (1737-1814), uma forte relação com a natureza do Novo Continente. Associando a existência de uma cultura original da região do Rio do Prata e pedindo para que a nova cultura se afastasse dos modelos neoclássicos trazidos pelos colonizadores, Gutiérrez (1918, p. 75) defenderia ser a América um “[...] *terreno preparado hasta por la naturaleza, para que sólo germinase en él con vigor la semilla de lo que es nuevo y peculiar a las sociedades modernas.*” Para ambos os críticos, portanto, a natureza particular da região, associada ao novo e ao exuberante, era uma maneira de defender a independência cultural do continente e, conseqüentemente, sua independência política, sendo um elemento central da cultura romântica que se estabeleceu após as independências políticas destes países.

A necessidade de defender a independência de seus países une, portanto, ambos os críticos literários e, se quisermos expandir, os movimentos românticos dos dois países. É preciso reconhecer, entretanto, que se existe esta semelhança entre os modelos utilizados e a necessidade de defender suas independências culturais e políticas, também existem importantes diferenças entre estes movimentos românticos. Diferenças que, tanto quanto as semelhanças, serão centrais para o desenvolvimento das culturas letradas de ambos os países, definindo os caminhos que estas tradições tomarão no decorrer do século XIX.

Se pensarmos as literaturas periféricas (isto é, ao menos no século dezenove, as literaturas fora do eixo Estados Unidos - Europa) como uma articulação entre problemas gerais e realidades locais, como o fez Roberto Schwarz (2000) em sua conhecida formulação das “ideias fora do lugar”, seria um equívoco enfatizarmos nos processos de formação destas literaturas somente suas semelhanças de nível macro – isto é, as diferenças entre os modelos utilizados aqui e na Europa e o papel periférico que os dois países possuíam nos âmbitos cultural, político ou econômico. Pois assim ignoraríamos suas diferenças e mediações específicas (ou locais), principalmente, seus meios de produções próprios e suas realidades

políticas específicas. O erro seria grave, pois seriam exatamente estas diferenças que balizariam os desenvolvimentos particulares de cada país; ou seja, seriam estas diferenças que, em grande parte, e além do elemento de imprevisibilidade do gênio de cada indivíduo, poderiam explicar os diferentes rumos que estas novas tradições assumiriam. Comparar países periféricos como Brasil e Argentina, portanto, é uma forma para se entender os processos complexos pelos quais estas literaturas periféricas recebem, pensam e desenvolvem influências centrais, fazendo sua uma cultura que, originariamente, era de outrem.

No caso do Brasil e Argentina, a maior diferença entre os dois países na primeira metade do século dezenove são as configurações políticas que cada país adotará após suas independências políticas, em 1822 e 1810, respectivamente. Isto é, as diferentes formas de governos que os países estabelecem após suas independências e, principalmente, a relação que os poderes estabelecidos estabelecerão com a cidade letrada de cada país (RAMA, 1998, p. 31-43), o que será crucial para a definição do tom que os movimentos românticos tomarão e para a definição de seus horizontes políticos. Grosso modo, se no Brasil Dom Pedro II trazia, após um período turbulento de revoltas durante a regência, certa estabilidade e, com a fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), em 1838, se tornava peça central da vida intelectual do país, se firmando como seu maior mecenas; na Argentina, a realidade era quase oposta. Grande parte do século XIX foi dominada pela sucessão de caudilhos, com ênfase para Juan Manuel Rosas (1793-1877) e sua ditadura, que durou quase 20 anos (1835-1852) e perseguiu a geração de românticos que se organizara em 1837 nos saraus de Marcos Sastre (1808-1887) e da qual Gutiérrez era um dos expoentes. Não por acaso quase a totalidade dos escritores e pensadores desta geração foram obrigados a rumar para o exílio durante o Governo de Juan Manuel Rosas, estabelecendo-se em países como Uruguai, Chile, França e Brasil. Nas palavras de Ricardo Rojas (1925), esta seria uma geração proscrita, marcada em seus anos de formação pela experiência do exílio político. De acordo com Adriana Amante (2010, p. 38), as diferenças entre Brasil e Argentina poderiam ser explicitadas da seguinte maneira:

[...] en Argentina, Rosas es la condición di posibilidad más fuerte para el romanticismo, en la medida en que el sistema rosista permite pensar – desde el punto de vista de los románticos – la producción intelectual como contrapoder. En Brasil parecería no haber desajustes y oposiciones políticas a la monarquía como motores del movimiento.

Assim, ao passo que Norberto, junto com a justificativa pela independência do Brasil, defende o governo imperial, Gutiérrez é marcado pela oposição à ditadura de Rosas, entendendo-a como uma continuação do autoritarismo colonial, ainda que agora mascarado como um governo local e democrático. A importância

desta diferença política para os movimentos românticos de cada país fica clara se olharmos como cada crítico irá articular sua leitura do passado com a sua realidade contemporânea. Se, por um lado, Norberto exalta o Arcadismo brasileiro e, principalmente, os personagens envolvidos na inconfidência mineira, como Claudio Manuel da Costa (1729-1789) e Tomas Antônio Gonzaga (1744-1793), mostrando que a história da literatura brasileira se estende além de 1822 e merece ser estudada de forma independente; ele também conecta a revolta mineira e seu movimento literário com o governo imperial que, a seu ver, era o responsável pela independência política do país, ainda que, de uma perspectiva mais crítica, este governo pudesse ser entendido como continuidade com o período colonial, uma vez que era a mesma monarquia, transplantada de Portugal para as Américas em 1808, que continuava no poder.

Era esta, por exemplo, a leitura do Argentino Gutiérrez, como veremos a seguir. Ao falar do martírio de Tiradentes, o herói da inconfidência, Norberto escreve que

[...] vinte nove anos depois jurava-se a constituição aí nessa praça, onde o patíbulo se erguera bem alto, para ser visto de todos! E hoje a estátua equestre do herói do Ipiranga se levanta simbolizando na pessoa do imperador a independência pela qual deu aí mesmo, nesse lugar, o seu último suspiro o seu primeiro mártir [isto é, Tiradentes]. (SILVA, 2005, p. 45).

Assim, Norberto conecta o império com a revolta republicana de 1789, não sem certa ironia, já que fora esta mesma dinastia que na ocasião perseguira os revoltosos. De qualquer forma, associando a monarquia com a inconfidência mineira, mesmo que de forma fictícia, Norberto oferece uma justificação ideológica para a monarquia que, não por acaso, o empregava.

Assim como Norberto via na inconfidência mineira um símbolo da independência nacional brasileira, Gutiérrez olhava para a geração argentina de 1810 e, principalmente, para Juan Cruz Varela (1794-1839), como uma geração de intelectuais que lutaram pela independência da Argentina e que precisava ser resgata pelo romantismo local, uma vez que estes também lutavam para a independência (agora cultural) em relação à Espanha e também contra a ditadura de Rosas. Neste sentido, Gutiérrez (1918, p. 224) afirma ter sido a literatura de 1810 um “[...] *triunfo tan indispensable para completar la vida emancipada de la nueva soberanía democrática, como el conseguido definitivamente por el valor y las armas.*” Mas, contrariamente a Norberto, Gutiérrez não vê no passado argentino uma justificativa para seu presente, mas sim o contrário: uma prova de que o governo de Rosas abandonara os sonhos de um república liberal e ilustrada pela qual lutara a geração de 1810 e o governo de Bernardino Rivadavia (1780-1845), que durou somente dois anos (1826-1827). Não é à toa que os jovens românticos argentinos, incluindo Gutiérrez, fundariam a associação de maio como um órgão para se organizarem

contra o governo de Rosas, fazendo referência exatamente a maio de 1810, data comemorativa da independência argentina e mostrando a incompatibilidade destes ideais com o governo do período². Para o crítico argentino, “[...] *con Mármol, con Echeverría y con los muchos otros herederos del pensamiento y de las pasiones de la revolución [...]*” (GUTIÉRREZ, 1979b, p. 33), o movimento romântico argentino precisava lutar pelo fim da ditadura de Rosas e por uma volta aos princípios de 1810, isto é, deviam

[...] reemplazar la acción y el poder de las personas, por la acción y el poder de las ideas, y dar la rienda del gobierno no a los expedientes que dicta la urgencia del momento, sino a un sistema administrativo “democrático”, es decir, en que participara el mayor número en el manejo de los intereses comunes. (GUTIÉRREZ, 1979b, p. 111).

Assim, Gutiérrez utiliza sua leitura de 1810 não para justificar o poder central, como fizera Norberto no Brasil com sua leitura de 1789, mas para combater um governo que, afinal, perseguira a sua geração de intelectuais e os ideais liberais que eles representavam. As relações de cada crítico com os poderes estabelecidos em seus países, portanto, seria o elemento que, dentro das propostas românticas semelhantes que estes autores traziam, com grande influência francesa, levariam-nos a dois caminhos diferentes, dando um caráter particular aos movimentos que estes críticos e suas gerações fundavam em seus respectivos países.

Norberto olha a Argentina. Gutiérrez olha o Brasil.

Uma maneira de entendermos como estas diferenças políticas afetaram o desenvolvimento dos respectivos movimentos românticos em cada país e o papel que tiveram na formação destas duas gerações de intelectuais é olhando para o que cada um destes dois críticos escreveu sobre a literatura do outro país e como, já no século XIX, entendiam e lidavam com suas diferenças políticas. Norberto e Gutiérrez estão entre os primeiros intelectuais (ou, ao menos, os primeiros críticos literários e historiadores) a proporem estudos comparativos entre Brasil e Argentina e a estabelecerem alguma forma de diálogo entre intelectuais dos dois países. Além de se conhecerem brevemente na primeira metade do século XIX, cada crítico também publicou um texto sobre a literatura nacional de seu país vizinho. Gutiérrez encontrara com o crítico brasileiro quando exilado no Rio de Janeiro, enquanto Norberto o cita em diversos de seus textos, além de outros de seus compatriotas, como José Mármol (1811-1871) e Esteban Echeverría (1805-1851), utilizando-os para provar a existência de uma literatura e tradição crítica americana (ver SILVA,

² Para mais, ver Weinberg (1954).

2001, p. 137 e p. 331). Nestes dois textos, os autores reconhecem as semelhanças entre suas tradições nascentes, mas também, como pretendo mostrar, enfatizam as diferenças entre seus projetos. De certa forma, estes textos deixam claro como as diferentes posições políticas e o relacionamento com o poder (ou com o Estado) dos intelectuais em cada contexto foi central para o tipo de crítica literária que estes autores vieram a produzir e para o uso específico que fizeram de ideias românticas e liberais importadas da Europa e dos Estados Unidos durante a primeira metade do século dezanove.

Em 1844, Norberto publica na revista *Minerva Brasiliense* (1843-1845) um ensaio intitulado “Indagações sobre a literatura argentina contemporânea”. Um breve estudo panorâmico sobre a literatura argentina produzida depois da independência política daquele país, o ensaio do crítico brasileiro teve um caráter pioneiro. Em seu texto, Norberto reconhece o avanço que sofrera o continente americano após o ciclo de independências políticas no início do século dezanove e, assim como argumentara para o Brasil, afirma existir na argentina um paralelo entre a independência política do país e sua independência cultural em relação à Espanha. “Digno eh,” escreve Norberto, “[...] por certo de se notar o progresso brilhante e florescente que essas nações americanas, ainda hontem escravas e já hoje livres, oferecem na marcha de seu desenvolvimento intelectual.” (SILVA, 1844, p. 294). E, repetindo o argumento que também usaria para o caso brasileiro, culpa o colonizador por reprimir “o talento dos gênios das matas americanas” e diz que somente depois “[d]a brilhante proclamação da independência da província unida do rio da prata” (SILVA, 1844, p. 294-295) a Argentina foi capaz de tomar um rumo político e literário que a levaria a sua merecida grandeza americana.

Há também na leitura que faz Norberto da tradição argentina neste ensaio um eco da leitura proposta por Gutiérrez para a geração de 1810, já abordada por nós, como um movimento tanto de louvá-los como artífices da independência argentina como de criticá-los pela sua literatura neoclássica ainda bastante ligada aos padrões estéticos importados através das colônias ibéricas. Norberto diz que, ainda que os heróis argentinos sejam os verdadeiros iniciadores de uma tradição literária independente e nacional daquele país, os modelos que escolheram eram impróprios, pois faziam “[...] perder toda a naturalidade característica da filha dos bosques, essa musa Americana, trajando-a a grega com as vestes de clio” (SILVA, 1844, p. 295). Em desacordo com as escolhas estéticas da geração de 1810, Norberto enfatiza os poemas de caráter políticos desta geração e que fazem referências explícitas às guerras de independência do continente, como o poema “*A la victoria de chacabuco*”, do Argentino Esteban de Luca, que canta os esforços de San Martín para a libertação do continente. O nacionalismo de Norberto, entretanto, obriga-o a comparar as literaturas neoclássicas argentina e a brasileira, com vantagem, logicamente, para a segunda. Após comentar o poema de Esteban

de Luca, o crítico brasileiro apresenta um poema do “nosso Alvarenga Peixoto” e afirma ser “a superioridade do poeta brasileiro sobre o argentino [...] incontestável” (SILVA, 1844, p. 297).

O ponto alto da poesia argentina (assim como da brasileira), tanto para Norberto como para Gutiérrez, estava, entretanto, na poesia romântica, isto é, na poesia feita em uma América livre que não estava mais sobre a influência cultural intensa de suas metrópoles ibéricas, mas seguia quase *pari passu* um projeto estético romântico francês. De acordo com Norberto, a literatura argentina só encontraria seu caminho para a originalidade com Esteban Echeverría, a quem o crítico chama de “o Magalhães argentino” (SILVA, 1844, p. 301), em referência a Gonçalves de Magalhães, o autor de *Suspiros poéticos e saudades* (1836), o primeiro livro autodenominado romântico da poesia brasileira. Magalhães, como Norberto, também era membro do IHGB e amigo próximo do próprio crítico e de Dom Pedro II, imperador do Brasil e o maior mecenas do período. É somente com Echeverría que, de acordo com Norberto, a “[...] nova época desponta na litteratura argentina, que toma huma physionomia mais Americana, com menos visos de hespanhola, e mais interessante, por isso mesmo se torna[ndo] mais original.” (SILVA, 1844, p. 301). Somente com Echeverría, para ambos os críticos, a literatura argentina encontraria sua própria voz (romântica) e começaria a se interessar de forma mais sistemática por temas americanos como a natureza e os habitantes nativos das Américas e, assim, deixaria os paradigmas ibéricos para trás entrando em uma nova era.

O ponto mais interessante do ensaio de Norberto, entretanto, é quando este faz sua própria leitura do poeta Juan Cruz Varela, também analisado por Gutiérrez e já mencionado por nós. Ao ler o maior dos poetas de 1810, louvado por Gutiérrez, as diferenças políticas entre o monarquista Norberto e o republicano Gutiérrez, além de suas diferentes relações com os poderes estabelecidos, ficam evidentes. Norberto é extremamente crítico em relação ao liberal Varela e diz ser “[...] o cunho da mediocridade [que] sella todas as suas composições; seu estylo fofo e declamatório nada tem de elegância nem de belleza, e peca frequentemente em repetições que nenhuma graça tem.” (SILVA, 1844, p. 299). Esta é, se nos lembrarmos da leitura feita por Gutiérrez, uma leitura contrária à feita pelos românticos argentinos. Escrevendo em um momento quando o Brasil e a Argentina se enfrentavam pelo controle do que viria a ser o Uruguai, Varela, um poeta engajado politicamente em seu país, faz uso de sua poesia para defender os interesses argentinos na região e questionar o caráter expansionista e retrógado do império brasileiro. Para tanto, Varela dá voz em sua poesia a sentimentos liberais e anti-monárquicos, aspectos vistos com bons olhos por Gutiérrez, mas que, para o monarquista Norberto, eram motivos suficientes para ignorar as qualidades estéticas do poeta. Seu posicionamento político, sua vida na corte e no IHGB parecem afetar, assim, a independência e precisão de seu julgamento literário. Na recusa à poesia de Varela,

Norberto não deixa dúvida quanto aos seus posicionamentos ideológicos e o papel que estes tomam em sua leitura do poeta:

Resta-me ainda fallar em tres producções deste poeta; huma das quaes insulta atrozmente ao fundador do Quinto império e cobre de injurias o nome dos Brasileiros, e as duas ultimas se dirigem contra a santidade da religião christã com um descaramento incrível e ambas notáveis pela altivez com que o autor se proclama e arvora no mais acérrimo representante das doutrinas irreligiosas da escola volteriana do Rio da Prata. (SILVA, 1844, p. 300).

O intelectual “liberal” Norberto, portanto, sente-se bastante ofendido, em seu orgulho religioso e nacionalista, pela poesia de Varela. E, apesar de sua carapuça liberal, defende o império com unhas e dentes, pois, conscientemente ou não, estava inscrito no rol de ideólogos do regime. Ao rejeitar a poesia de Varela, Norberto coloca seu trabalho de crítico a favor da coroa e das elites cariocas, revelando sua aliança a um projeto político específico, isto é, ao projeto de Brasil da elite imperial que, em última instância, financiava sua geração de intelectuais através do IHGB.

A leitura ideologicamente tendenciosa de Norberto, entretanto, não diminui a importância histórica de seu ensaio. Com ele, Norberto estabelece um precedente para se comparar às literaturas do Brasil e da Argentina e, também, colabora para fazer a literatura daquele país a melhor conhecida no Brasil. E, ainda que as ideias ‘liberais’ de Norberto sejam algo comprometidas por sua relação com as elites do segundo império, seu papel organizador continua como um importante aspecto que possibilitou o surgimento de outra geração de críticos, já mais independentes e modernos do que ele, como o próprio Sílvio Romero, já citado anteriormente. O esforço de Norberto e demais intelectuais do período em organizar a literatura brasileira e defender a independência cultural e política do país, feita, em parte, nas páginas da própria *Minerva Brasiliense*, não passara despercebido por Gutiérrez (1979a, p. 282) que, em uma carta para Esteban Echeverría, datada de Agosto de 1844, comenta a importância deste periódico para o Brasil, ainda que reconheça a juventude e dificuldades desta geração: “[...] *la juventud brasilera hace fuerzas para la independencia de la literature, pero tienen algo de flojo los ensayos. Redactan la Minerva Brasilica con este objeto.*” E, nesta mesma carta, Gutiérrez (1979a, p. 282) diz a Echeverría que, durante seu exílio no Brasil, conheceu um promissor poeta brasileiro chamado Gonçalves de Magalhães e conclui escrevendo que “[...] *la carrera de este joven tiene algo de parecida con la de V[os]. Estudió en Europa; a su regreso dio a conocer, bajo el título de Suspiros poéticos, un libro de poesías bajo la inspiración moderna [...] que hizo revolución.*”

A comparação entre Echeverría e Magalhães também é feita por Norberto e mostra que mesmo com viéses ideológicos diferentes, as leituras dos críticos se sobrepõem em diversos aspectos, com ênfase para seus julgamentos estéticos. Ou,

em outras palavras, que apesar de sua posição ideológica (seu autoproclamado liberalismo) estar algo comprometida por sua relação com o governo imperial e as elites brasileiras, seu julgamento literário parecia ainda estar em sintonia com o de seus contemporâneos argentinos. Em outra carta de dezembro do mesmo ano, mas agora de Echeverría para Gutiérrez, Echeverría fala com entusiasmo da *Minerva Brasiliense* e, em particular, do ensaio de Norberto sobre literatura argentina publicado neste periódico. Tendo lido o artigo, o poeta argentino, retratado com louvor por Norberto no mesmo, retribui os elogios a Norberto ao escrever para Gutiérrez dizendo ter o crítico brasileiro um “*buen criterio literario*” e um “[...] *conocimiento poco común, aún entre nosotros, de la literatura argentina.*” (GUTIÉRREZ, 1979a, p. 291). Echeverría é extremamente positivo em relação ao texto do brasileiro que, não por acaso, como já mencionado, é bastante elogioso em relação ao trabalho do poeta argentino. Não se detendo sobre os exageros ou as omissões do ensaio de Norberto, aspectos já discutidos por nós, Echeverría sugere a seu amigo, que se encontrava exilado no Rio de Janeiro, que “*procure relacionarse con el autor de ese artículo y estimularle a continuar sus indagaciones*” (GUTIÉRREZ, 1979a, p. 291). Echeverría também expressa sua intenção de tentar republicar o ensaio de Norberto no Chile, onde parte da *intelligentsia* liberal argentina, que ele próprio se encontrava.

Gutiérrez (1979a, p. 293), entretanto, é mais cético que seu amigo e, mesmo antes de ler o ensaio de Norberto, questiona a real profundidade e exatidão de um ensaio sobre a literatura argentina escrito por um jovem crítico brasileiro: “*No he podido obtener todavía la Revista o Minerva Brasileña que se ocupa de nuestra literatura; pero no puedo persuadirme que sea exacto, aunque se haga justicia a algunos de nuestros escritores.*” Gutiérrez expressa, também, vontade de publicar suas próprias notas sobre a história da literatura argentina, corrigindo, assim, os possíveis erros e falhas do texto de Norberto. Apesar de céticos, os comentários de Gutiérrez sobre o texto de Norberto reforçam a importância do mesmo e a importância deste diálogo. De acordo com Pedro Luiz Barcia (1999), o ensaio do crítico brasileiro é, de certa forma, o primeiro panorama da literatura argentina feita a partir de um ponto de vista romântico, precedendo, inclusive, os ensaios do próprio Gutiérrez (ver, também, WEINBERG, 1961, p. 34). As críticas imaginadas por Gutiérrez sobre o texto do brasileiro são, entretanto, corretas e apontam para os limites e desvios tendenciosos do estudo de Norberto. Apesar de seu ceticismo, Gutiérrez seguirá a sugestão de Echeverría e fará contato com o crítico brasileiro. Em uma outra carta a seu amigo, já depois de conhecer o crítico brasileiro, Gutiérrez (1979a, p. 294) diz ser Norberto “[...] *un joven modesto entregado de buena fe y con buenos antecedentes a la cultura de las letras.*” E, nesta mesma carta, informa Echeverría que, como havia prometido anteriormente, escrevera seus apontamentos sobre literatura argentina e que o próprio Norberto os “*está traduciendo [...] para la Minerva*”, estabelecendo, assim, um dos primeiros diálogos diretos entre dois

críticos literários destes países. Ao terminar sua carta, Gutiérrez (1979a, p. 294) sugere que também seu amigo escreva para Norberto, ajudando consolidar “[...] esta relacione porque *puede ser muy importante para en adelante.*” Os apontamentos de Gutiérrez, entretanto, não chegaram a ser publicados e a *Minerva Brasiliense* foi descontinuada menos de um ano depois da carta suprarreferida. O texto escrito por Gutiérrez não foi encontrado em nenhum arquivo até o momento, existindo somente sua referência nas cartas deste para Echeverría. O interesse do crítico argentino pela literatura brasileira, entretanto, continuou existindo no decorrer da sua carreira.

Pouco mais de dez anos após o ensaio de Norberto, seria a vez de Gutiérrez retribuir o estudo e publicar na Argentina um artigo sobre literatura brasileira. Aproveitando a ocasião da escrita de uma resenha do poema épico *A confederação dos Tamois* (1856), de Gonçalves de Magalhães, Gutiérrez publica, em 1857, no jornal argentino *El Orden*, um breve panorama das letras brasileiras, com ênfase para o poeta d’*Os suspiros poéticos e saudades*. Assim como Norberto, Gutiérrez (2007, p. 176) explora as possibilidades comparativas entre as duas jovens tradições literárias e afirma que “[o]s Índios tamoios foram para a cidade do Rio de Janeiro o que os *querandies* [foram] para Buenos Aires – os primitivos e denodados habitantes da terra em que o conquistador europeu plantou a cruz afixando-a com a espada.” Assim como o texto de Norberto, o ensaio de Gutiérrez oferece uma janela tanto para as semelhanças dos modelos românticos de ambos como para as já discutidas diferenças de posicionamento político entre as *intelligentsias* brasileiras e argentinas. Em seu texto, Gutiérrez (2007, p. 176) traça elogios às escolhas temáticas de Magalhães, seu uso de “crônicas e lendas pátrias” que, como já discutimos, também eram essenciais para Norberto e uma forma de defender a independência das tradições nacionais do Brasil e da Argentina. Gutiérrez elogia Magalhães por seu uso de paisagens exuberantes e suas descrições que relembavam *tableaux* de natureza tropicais como os de Alexander von Humboldt (1769-1859), entre outros. Para ele, Magalhães “não pinta senão com cores americanas” (GUTIÉRREZ, 2007, p. 194), uma característica central dos movimentos românticos em ambos os países que buscavam encontrar a originalidade de suas literaturas em paisagens e temas nacionais.

Também repetindo Norberto e sua própria carta de 1845, Gutiérrez (2007, p. 180) esboça novamente uma comparação entre Magalhães e Echeverría: “[...] o senhor Magalhães apareceu como Echeverría quando menos se esperava, trazendo como este o sentimento, o colorido, a melancolia e o perfume religioso que transpiram nas composições de Chateaubriand e Lamartine.” Assim como Norberto, Gutiérrez vê nos dois pioneiros da poesia romântica no Brasil e Argentina o auge de suas respectivas tradições literárias e uma prova tanto da independência destas tradições como do potencial da literatura no continente Americano. Ao estabelecer as semelhanças entre os dois poetas, entretanto, Gutiérrez também aponta para algumas importantes diferenças, não mencionadas por Norberto. Quando o crítico

argentino conheceu Magalhães, durante seu exílio no Brasil em 1844, o poeta trabalhava “como secretário do ilustre Barão de Caxias na hábil pacificação do Rio Grande” (GUTIÉRREZ, 2007, p. 181).

No mesmo período, diferentemente de Magalhães, Echeverría, como enfatiza o crítico argentino, havia deixado “seus bens de fortuna e seu país”, exilando-se no Chile para escapar da ditadura de Rosas, onde “[...] foi morrer prematuramente em terra estranha em meio de uma Guerra civil encarniçada cujo término não podia prever.” (GUTIÉRREZ, 2007, p. 181). Gutiérrez também menciona a dedicatória que Magalhães publica em seu poema, oferecendo este poema épico brasileiro para Dom Pedro II, então o imperador do Brasil e mecenas do próprio poeta. Não é de se estranhar, contudo, que tal dedicatória traria algum incômodo para o republicano Gutiérrez (2007, p. 182): “[...] chama-nos a atenção esta dedicatória porque um poeta, ao pôr uma produção sua em mãos de um monarca, necessita para não passar por lisonjeiro fundar sua predileção em razões que honrem ao autor e ao mecenas.” E, mesmo que o crítico argentino perdoe o poeta brasileiro por sua dedicatória ao imperador, que se apresentava como amigo das letras, ele faz questão de lembrarmos que Echeverría, vivendo em exílio, não poderia ter oferecido seus livros a um “mandatário de estima fama” e, assim, acabou por oferecer seus versos aos seus amigos e companheiros de exílio e luta contra o totalitarismo de Rosas: “[p]or isto na primeira edição dos *Consuelos* cada composição está dedicada a um de seus amigos íntimos.” (GUTIÉRREZ, 2007, p. 182). Em suma, ainda que Magalhães e Echeverría tenham semelhanças, Gutiérrez faz questão de reconhecer suas diferenças, mostrando os diferentes contextos nos quais os poetas escrevem e valorizando mais os versos e a vida de seu combativo amigo que a poesia oficial de Magalhães.

Gutiérrez (2007) também situa Magalhães dentro de uma tradição nacional brasileira, ligando-o a Basílio da Gama (1740-1795) e Santa Rita Durão (1722-1784), autores de outros dois épicos nacionais com temas indígenas, escritos ainda durante o período colonial: *O Uruguay* (1769) e *Caramuru* (1781). A partir desta linha épica, Gutiérrez aponta nas letras brasileiras uma maior continuidade entre o período colonial e independente. Continuidade que, segundo ele, era resultado da unidade territorial e política do país após 1822. Ao passo que a América Espanhola se desmembrara em diversos países e sofrera com a presença de inúmeros caudilhos, o Brasil se mantivera após sua independência territorialmente uno e sobre controle da monarquia de origem portuguesa. Esta continuidade, para o crítico argentino, dificultara o rompimento entre os períodos coloniais e independentes, ainda que tenha permitido a formação no Brasil de uma elite letrada mais numerosa e coesa do que, por exemplo, na Argentina: “[...] havendo-se conservado a unidade nacional do Império, não houve ali a dispersão na família dos poetas anteriores e posteriores à emancipação, formando todos um parnaso mais numeroso, mais homogêneo e também mais característico.” (GUTIÉRREZ, 2007, p. 180). Gutiérrez, portanto,

não vê no Brasil a mesma cisão que ocorre na Argentina após 1810, e reconhece a continuidade que representava o império brasileiro, fato não reconhecido por Norberto, mas que, de acordo com Gutiérrez, teria consequências literárias. Em literatura, para o crítico argentino, esta continuidade entre os períodos e as tradições colonial e pós-colonial diminuía o caráter independente do movimento romântico brasileiro, fazendo-o menos original e revolucionário do que o mesmo movimento na Argentina, onde, segundo ele, esta cisão seria mais profunda.

Os diferentes tons usados pelas *intelligentsias* brasileira e argentina e, mais especificamente, por Gutiérrez e Norberto para falar de colonialismo, monarquia, do papel da igreja no estado moderno etc. também ficam evidentes no ensaio de Gutiérrez (2007). O escritor Argentino sugere que Magalhães, e a literatura brasileira em geral, não são críticos suficientes do colonizador ibérico e de suas instituições. Outro fruto da já citada continuidade entre os períodos colonial e independente do Brasil que Gutiérrez acreditava existir. Em seu poema épico, Magalhães escolhe, na luta entre nativos e jesuítas, seguindo Chateaubriand, os nativos como representantes do mal. Todavia, Gutiérrez (2007, p. 197) entende que a escolha deveria ser outra e, em desacordo com o poeta, escreve: “Tudo isto é muito belo. Seria, porém, mais natural e não menos poético, pôr no coração de um europeu influente as paixões e as vinganças do anjo caído.” O crítico, então, oferece um contra exemplo, citando o poema “Araucana”, de Alonso Ercilla (1533-1594), publicado no século décimo sexto, e que apresentava a combatividade que ele gostaria de ver também nas letras brasileiras: “[...] o autor da *Araucana* disse terminantemente que os conquistadores espanhóis, mais que outras gentes, eram: ‘Adúlteros, ladrones, insolentes’.” (GUTIÉRREZ, 2007, p. 197). Seria este, portanto, o tom desejado por Gutiérrez e que ele não encontra em Magalhães ou na literatura brasileira em geral. De certa forma, ele deseja ver na literatura do Brasil o engajamento e a combatividade da literatura da Argentina, seu interesse por ideais liberais, e sua repulsa ao colonialismo e ao autoritarismo das ditaduras que sucederam este período. O que ele encontra, entretanto, é o criticismo ameno e anódino de Norberto e Magalhães que, apesar de se dizerem liberais, estavam fortemente ligados a um governo imperial, escravista e, portanto, para Gutiérrez, retrógado e, assim, não podiam levar a cabo as ideias liberais e românticas, às quais diziam subscrever, mas que muitas vezes eram demasiadamente radicais para o contexto brasileiro. Contudo, Gutiérrez (2007, p. 197) termina sua resenha do poema de Magalhães em uma nota positiva e diz que “[...] o Senhor Magalhães fez com seu poema um serviço às letras americanas [...]”, além de reconhecer o avanço que este representou para a literatura brasileira, colocando-a na direção de uma maior independência e originalidade em relação às matrizes europeias.

As diferenças entre os ideários dos dois críticos e a independência de suas críticas, entretanto, ficam escritas nas entrelinhas dos trabalhos de ambos, mostrando os limites que as condições políticas locais impunham para os usos

que estes faziam das matrizes liberais europeias e nos mostrando como estes contextos diferentes foram fundamentais na diferenciação e formação destas duas tradições.

LOTUFO, M. F. Joaquim Norberto de Sousa Silva and Juan María Gutiérrez: political and literary criticism in Brazil and Argentina in the beginning of the 19th-century. *Itinerários*, Araraquara, n. 41, p. 259-275, jul./dez. 2015.

- **ABSTRACT:** *This comparative study explores the similarities and differences between the early 19th-century romantic movements in Brazil and Argentina. It focuses on the role these different political contexts exerted on their literate communities in this period. Therefore, the comparison will be made taking into consideration the works of two main literary critics of the first two thirds of the nineteenth century in each country – Joaquim Norberto de Sousa e Silva and Juan Maria Gutierrez – and their relations with their governments, as a way to offer an explanation for the different developments these literatures had in the period.*
- **KEYWORDS:** *Romanticism. Brazil and Argentina. Joaquim Norberto de Sousa Silva. Juan María Gutiérrez. Literature and politics.*

REFERÊNCIAS

- AMANTE, A. **Poéticas y políticas del destierro:** argentinos en Brasil en la época de Rosas. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- ANDERSON, B. **Imagined communities.** New York: Verso, 2006.
- BARCIA, P. L. **Historia de la historiografía literária argentina:** desde sus Orígenes hasta 1917. Buenos Aires: Ediciones Pasco, 1999.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CARDOSO, F. H.; FALETTO E. **Dependência e desenvolvimento na América Latina:** ensaio de interpretação sociológica. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- GARRAMUÑO, F. **Modernidades primitivas:** tango, samba y nación. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2007.
- GUTIÉRREZ, J. M. **Críticas y narraciones.** Prólogo de Alberto Pacos. Buenos Aires: Jackos, [19--].
- _____. **Juan Cruz Varela:** su vida, sus obras, su época. Buenos Aires: Vaccaro, 1918.

_____. **Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez:** epistolário. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación, 1979a. tomo 1.

_____. **La literatura de Mayo y otras páginas críticas.** Selección y prólogo de Beatriz Sarlo. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1979b.

_____. Um poema brasileiro. MAGALHÃES, D. J. G. **A confederação dos Tamoios:** edição fac-similar seguida da polêmica sobre o poema. Organização de Maria Eunice Moreira e Luís Bueno. Curitiba: Edições UFPR, 2007. p. 186-198.

MICELI, S. **Vanguardas em retrocesso.** São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

MOREIRA, M. E. Hermanos e irmãos: as relações literárias entre os românticos argentinos e brasileiros durante o romantismo. **Teresa**, São Paulo, v. 12/13, p. 79-93, 2013.

_____. **Um rato de arquivo:** Joaquim Norberto de Souza Silva e a história da literatura brasileira. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/fale/pos/historiadaliteratura/textosraros/rato.htm>>. Acesso em: 5 abr. 2014.

NEWCOMB, R. P. **Nossa and Nuestra América:** Inter-American Dialogues. West Lafayette: Purdue University Press, 2012.

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

ROJAS, R. **Historia de la literatura Argentina.** Buenos Aires: Segundo Millar, 1925. v. 6.

SCHWARZ, R. **Ao vencedor as batatas:** forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: editora 34, 2000.

SILVA, J. N. S. Indagações sobre a literatura argentina contemporânea. **Minerva Brasileira: Jornal de Ciências, Letras e Artes**, Rio de Janeiro, n. 10, p. 294-301, 15 mar. 1844.

_____. **Capítulos de história da literatura brasileira e outros estudos.** Edição e notas José Américo Miranda e Maria Cecília Boechat. Belo Horizonte: Editora UFMG/FALE, 2001.

_____. **Crítica reunida:** 1850-1892. Organização, introdução e notas de José Américo Miranda, Maria Eunice Moreira e Roberto Acizelo de Souza. Porto Alegre: Nova Prova, 2005.

SOMMER, D. **Foundational fictions.** Berkeley: University of California Press, 1991.

WEINBERG, F. **El salón literário.** Buenos Aires: Librería Hachette, 1954.

*Joaquim Norberto de Sousa Silva e Juan María Gutiérrez:
crítica literária e política no início do século XIX no Brasil e na Argentina*

_____. **La literatura argentina por un crítico brasileño en 1844.** Rosario: Universidade del Litoral, 1961.

Recebido em 27/10/2014

Aceito para publicação em 13/04/2015



VARIA

VARIA

O INDIANISMO POLÍTICO DE NÍSIA FLORESTA: UM CASO SINGULAR

Fani Miranda TABAK*

■ **RESUMO:** A discussão dos diferentes aspectos que compõe o campo literário indianista e sua relação com a política oitocentista leva-me ao redimensionamento de suas representações simbólicas. Em meio a esse campo, vislumbro o poema *A lágrima de um Caeté*, de Nísia Floresta, como uma vertente indianista de cunho político, contrariando muitos de seus contemporâneos.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Indianismo. Nísia Floresta. Oitocentismo.

A historiografia literária contemporânea vem se consolidando sobre um movimento de reflexão contínua acerca da temporalidade do conhecimento histórico literário e de suas funções discursivas dentro do campo literário. Como atividade metacrítica, está substancialmente ligada ao redimensionamento das leituras e formas de apropriação do passado e de sua relação com o presente. Nessa direção, o entendimento de fenômenos que marcaram a historiografia literária e a sua escrita acompanha uma discussão de questões econômicas, sociais e políticas, que permearam a própria construção do cânone frente ao processo de desenvolvimento do Estado-Nação. A profissionalização da historiografia durante o século XIX, no Brasil, deve ser pensada dentro das relações sociais que se estabeleceram e que, como bem ressalta Guimarães (1988, p. 5), constitui um espaço “[...] de escolhidos e eleitos a partir de relações sociais, nos moldes, das academias ilustradas que conheceram seu auge na Europa nos fins do século XVII e no século XVIII.”

As chamadas escolas literárias, por exemplo, agrupando autores em um determinado foco de produção estética ou instituindo uma voz homogênea como modelo exemplar da conduta universal da arte, engendraram uma perspectiva linear e evolucionista do campo literário que dificilmente poderia ser sustentada dentro de uma noção que adotasse critérios poéticos individuais para uma releitura das obras em geral. Agregue-se ao feito o fato de que ao definir uma suposta nação brasileira, levando em consideração que ela seja o resultado de um projeto civilizatório

* UFTM – Universidade Federal do Triângulo Mineiro. Instituto de Educação, Letras, Artes, Ciências Humanas e Sociais – Departamento de Estudos Literários. Uberaba – MG – Brasil. 38065-360 – fanitabak@hotmail.com

necessário para o progresso, todos aqueles que não estivessem engajados dentro desse processo, ou seja, que não representassem simbolicamente o homem branco europeu, teriam de estar excluídos de qualquer participação efetiva da construção nacional. A hipótese tornou-se uma realidade e a exclusão de todos aqueles que não constituíam um ideal de homem branco europeu uma constante.

Adentrando o universo da autoria feminina, se tomarmos como exemplo autoras que de alguma forma transitaram pelo campo literário oitocentista, enfrentamos uma espécie de corrosão do próprio sistema de escolas, posto que em boa parte destas os aspectos estéticos escolares são extremamente instáveis, desdobrando elementos formais que vão do romantismo ao simbolismo, como um amálgama natural para a expressão do discurso literário. Sendo assim, a fronteira entre as relações dos discursos encontra-se diluída frente a um projeto que tenciona o olhar da observadora crítica e a tentativa de criação de um universo literário autônomo.

Esse traçado desnuda o caráter híbrido da escrita feminina, que se alimenta de vários recursos, e deixa visível a criação de um caminho estético próprio no equacionamento das variadas possibilidades de escrita. A literatura de autoria feminina estabelece-se, nesse sentido, como um discurso heterogêneo, pouco convencional no uso das ferramentas disponíveis para os escritores, fato histórico que pode ser entendido dentro de uma educação literária que sempre esteve atrelada aos problemas do precário desenvolvimento escolar estético relegado às mulheres. A participação feminina nas convencionais academias literárias sempre foi escassa e a sua inserção nos meios acadêmicos autorizados muito restrita.

No trato da épica de rasgos nativistas (se assim a posso chamar), por exemplo, praticamente nada se tem do discurso literário produzido por vozes femininas no século XIX ou anteriormente, demonstrando um silêncio no trato indianista que sugere uma escassa participação das mulheres na construção do mito de fundação. Basta lembrar que a temática de aparente valorização do índio começa a aparecer, sobretudo, no final do século XVIII, sob a chancela de alguns autores coloniais, produto de uma fase de transição da monarquia absolutista no trato dado ao selvagem, como instrumento de afirmação de uma dilatação da fé mais racional, inspirada pelos ideais iluministas. Um exemplo claro desse tratamento pode ser encontrado em o *Uraguai*, onde o discurso retórico compõe um herói ilustrado, disposto a utilizar os meios da razão para a conquista (ao menos retoricamente). O poema estabelece a dilatação do Império como uma ação civilizatória necessária e justifica os meios da conquista por meio da eloquente celebração dos ideais iluministas.

O tão clamado projeto nativista, na leitura romântica, dará origem a um novo movimento no século XIX que ficou mais conhecido como indianismo. A literatura indianista, por sua vez, ficará atrelada a um catálogo bastante restrito de escritores e seu desenvolvimento sempre associado aos ideais de construção de um Estado-

Nação. A questão peculiar ao caso brasileiro na perspectiva indianista diz respeito a uma questão política que não pode ser deixada de lado: no Brasil, a construção de uma identidade nacional passou diretamente pela configuração de uma totalidade incorporada por Estado, Monarquia e Nação. Um exemplo claro dessa peculiaridade foi, como afirma Guimarães (1988), a criação do Instituto Geográfico Histórico Brasileiro, em 1838, para quem a nação brasileira estaria constituída como uma civilização branca e europeia. Obviamente, uma nação miscigenada como a brasileira teria de estar idealmente traduzida dentro do projeto civilizatório do IGHB, não podendo esquecer que o órgão será mantido pelo orçamento do Estado Imperial (75%). Importante, portanto, lembrar que a política indigenista praticada pela unidade (Estado e Monarquia) será aquela de incentivo à miscigenação como forma de branqueamento e boa parte da campanha voltada para a continuidade do projeto civilizatório luso. A escravidão, por exemplo, será condenada na medida em que representa um atraso ao tão aclamado progresso nacional ao qual idealmente o Brasil aspirava.

Em meio a esse momento de construção do projeto histórico brasileiro e de sua inserção dentro do campo literário oitocentista, teremos o desenvolvimento de uma literatura empenhada em traçar os passos do progresso buscando no passado seu modelo ideal. Nesse viés, a obra de José de Alencar constitui exemplo notório e fundamental para que se pense em um modelo de construção nacional através do projeto literário indianista.

A proposta desenvolvida por Eduardo Vieira Martins (2005), que perpassa o universo do escritor cearense, parte do tratamento dado aos usos convencionais na retórica oitocentista do autor, em que o mesmo averigua uma espécie de fonte subterrânea que alimenta a sua produção literária, tornando-a passível de reconhecimento formal. A fonte retórica à qual Martins (2005) se refere funciona como legitimação do poder da natureza tropical, erguendo-se na sua função simbólica, levando-me ao que Durand (2004, p. 99) reconhece como “[...] dinamismo prospectivo que através de todas as estruturas do projeto imaginário, tenta melhorar a situação do homem no mundo.” Consequentemente, os heróis indianistas estabelecem-se como análogos da procura de um ideal, de uma sensação de transcendência, que poderia iluminar a falência da vida terrena, o horror ao contingente, à temporalidade. Diante dessa perspectiva idealista, ergue-se um indivíduo que luta contra o seu apagamento histórico e o transfere para o poder simbólico da Natureza, como uma espécie de fluxo contínuo.

No caso de Alencar, por exemplo, um dos aspectos visíveis em sua obra é a recorrência à paisagem inculta:

Em sintonia com a sensibilidade que valorizava os aspectos agrestes da natureza, são sempre as paisagens incultas que Alencar privilegia em seus romances, particularmente nos dedicados à efabulação da vida na selva e no interior do

país, dominados pela presença de um herói que conhece a floresta e dela retira suas forças. (MARTINS, 2005, p. 238).

Difícil não pensar na relação simbólica que o herói adquire nas trocas que faz com o poder da natureza como elemento transcendente. O legado na visão da natureza americana, oriundo da Europa, é fundamental para que se compreenda o próprio advento dos “romantismos” na literatura indianista brasileira, estabelecendo um complexo sistema literário, que coincide com o período em que os anseios de definição da nacionalidade, iminente, expandem o construto estético como forma de assimilação da manifestação do caráter nacional. Nessa perspectiva, o conceito de nação ergue-se como uma visão simbólica, instauradora da busca dos sentidos das qualidades humanas atemporais e da expressão histórica de indivíduos agentes em um processo de construção da pátria. A ideia de nação, apoiada na fonte retórica que legitima o poder transcendente da natureza tropical, é erigida na sua função imaginativa, pois dela decorre aquele *dinamismo prospectivo* que tenta estabelecer uma melhor condição para o humano no mundo. No caso da formação de uma literatura brasileira, uma melhor condição para o humano requer a referência positiva ao processo de entendimento do elemento assimilado, filtrado como origem natural e autêntica.

Vale lembrar, aqui, uma discussão elaborada por Hayden White (1994, p. 207), acerca do tema do nobre selvagem como elemento fetichista, posto que o autor assevera que a idolatria aos nativos, no decurso da História, está associada à construção de um discurso que põe “fim” a um conflito:

É significativo, a meu ver, que essa idolatração dos nativos do Novo Mundo, tenha ocorrido somente *depois* que fora decidido o conflito entre os europeus e os nativos e quando, portanto, ela não mais poderia impedir a exploração dos últimos pelos primeiros. Desse ângulo, a fetichização do Homem Selvagem, a atribuição a ele de poderes sobre-humanos (isto é, nobres) constitui apenas o estágio final da elaboração do paradoxo implícito na concepção de uma humanidade que é também selvagem.

Nesse sentido, é possível entender como a fetichização do selvagem, apontada por White (1994), participa da elaboração de uma tópica para a construção da perspectiva de nobre selvagem que a literatura romântica se encarregará de desenvolver.

Ao tratarmos de um romance canônico como *Iracema*, de Alencar, encontramos a tópica da natureza como efeito poético na construção do símile entre a natureza humana e espacial. A grandiloquência do discurso produzido na descrição do cenário, que especifica poeticamente as qualidades atribuídas à personagem, funciona como enaltecimento do efeito civilizatório, pois a integram

em uma dimensão do espaço inculto arriscado e paradisíaco, reiterando a visão eurocêntrica dos processos de conquista do continente. A retórica do dominador, presente em boa parte dos romances do chamado ciclo indianista, ergue uma visão amena dos processos de conquista e exalta o poder dominante do homem branco, europeu, sobre seus semelhantes. Cabe lembrar as palavras de Flávio Kothe (2000, p. 213-214), em um polêmico livro, ao definir o projeto indianista:

O indianismo faz a louvação do historicamente fracassado como se este fosse um vitorioso, como se representasse uma cultura superior e não tivesse sido aniquilado pelo colonizador português, como se não estivesse em andamento um modo de produção que substituiria aquele que havia substituído o modo tribal [...] O branco sai limpo da história, ainda que sua máscara fale português.

O enaltecimento de Peri, na esteira do fetichismo, não é menos civilizatório (no sentido de dominação pela palavra). Os seus feitos são celebrados na medida em que estes integram um diálogo lírico perfeito com a autoridade patriarcal representada por Dom Antônio de Mariz. A possibilidade de uma perfeita comunhão final dá-se justamente por sua assimilação da cristandade, sendo batizado para honrar a oportunidade de gozar o direito de estar ao lado do europeu civilizado (no caso, Ceci). A visão de um índio honrado, portanto, está totalmente atrelada ao seu sacrifício cultural, pois o código de honra em que se vê espelhado é aqueles dos grandes cavaleiros nobres. Nesse sentido, é importante a antecipação feita pela própria narrativa de Alencar (1979, p. 17), quando cita o poder exercido por Mariz sobre as massas:

Assim, vivia, quase no meio do sertão, desconhecida e ignorada essa pequena comunhão de homens, governando-se com as suas leis, os seus usos e os seus costumes; unidos entre si pela ambição da riqueza, e ligados a seu chefe pelo respeito, pelo hábito da obediência e por essa superioridade moral que a inteligência e a coragem exercem sobre as massas.

Consequentemente, a narrativa desdobra um índio nobre e superior, suporte perfeito para tornar-se análogo de Mariz no círculo dos selvagens, mas executa fielmente a sua subserviência ao poder civilizatório, marcado em seu momento extremo pela rendição à fé cristã:

- A nossa religião permite, disse o fidalgo, que na hora extrema todo homem possa dar o batismo. Nós estamos com o pé sobre o túmulo. Ajoelha, Peri!
- O índio caiu aos pés do velho cavalheiro, que impôs-lhe as mãos sobre a cabeça.
- Sê cristão! Dou-te o meu nome. (ALENCAR, 1979, p. 289).

Nesse aspecto é valiosa a referência de Bosi (1992, p. 177) que reconhece o fato de que “O índio de Alencar entra em íntima comunhão com o colonizador. Peri é, literal e voluntariamente, escravo de Ceci, a quem venera como sua *Iara*, ‘Senhora’, e vassalo fidelíssimo de dom Antônio.”

No trato da poesia épica romântica, especificamente, interessa-me particularmente o poema *I Juca Pirama*, de Gonçalves Dias, presente na edição dos Últimos Cantos, de 1851. Anterior ao romance *O Guarani*, de José de Alencar, o poema é fundamental para a compreensão dos motivos indianistas presentes em sua poesia, em que pesa uma reflexão de valores heroicos presentes em um espaço onde a ética cristã não se via totalmente presente. Segundo Paulo Franchetti (apud TEIXEIRA, 2008, p. 1111), Gonçalves Dias “[...] criou um novo tipo de poesia, ao fazer com que o índio deixasse de ser tema, personagem observada e passasse a assumir a voz lírica, a ser sujeito da enunciação.”

O percurso de Gonçalves Dias, no entanto, ainda que tencione o projeto civilizatório, exclusivamente branco europeu na construção do eu-lírico, criou uma ética do índio cativo como um herói sentimental, coadunando-se com a ideia da subserviência, como bem lembra Franchetti (apud TEIXEIRA, 2008, p. 1140) no exemplo citado:

Não vil, não ignaro
Mas forte, mas bravo,
Serei vosso escravo:
Aqui virei ter.
Guerreiros, não coro
Do pranto que choro,
Se a vida deploro,
Também sei morrer.

Os exemplos citados dentro do campo literário indianista, ainda que controversos em diversos pontos, colaboram para estabelecer uma visão a que podemos chamar de transculturação. Apropriando-me da ideia desenvolvida por Graciela Montaldo (1999)¹ acerca da transculturação latino-americana, reconheço que o campo literário indianista brasileiro reflete uma adesão da cultura letrada no século XIX ao modelo de racionalidade europeia que o legitima. Nessa perspectiva, entendo que a escrita de autoria feminina, aqui pensada através da pena de Nísia Floresta, constitua um olhar dissonante. A autora, natural do Rio Grande do Norte, potencializa em seu texto não uma apologia ao colonizador ou ao processo civilizatório, mas uma reflexão capaz de pensar as relações de dominação como uma veia corrosiva da própria construção do Estado-Nação.

¹ Essa discussão encontra-se presente no primeiro capítulo da obra *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina* (MONTALDO, 1999).

O indianismo político de Nísia Floresta

Partindo, primeiramente, para o poema produzido por Nísia Floresta, autora relegada ao silêncio autoral no cenário crítico brasileiro, passamos à apresentação de *A lágrima de um Caeté*. O texto publicado no Rio de Janeiro em 1849, onze anos depois da criação do IGHB, sob o pseudônimo Telesila, esteve sempre atrelado à Insurreição Praieira, fato que determinou a sua leitura por mais de um século. O aspecto do indianismo, presente no poema, não conheceu nenhuma discussão de peso até os anos oitenta. Conforme nos atesta Constância Lima Duarte (1999, p. 2), a sua obra sempre esteve à margem da crítica por que:

[...] o poema, em síntese, contém a conjunção de dois dramas: o do índio brasileiro espoliado pelo colonizador português; e o vivido pelos liberais durante a Revolução Praieira, acontecida em Pernambuco, de novembro de 1848 a fevereiro de 1849. Aparentemente distintos, estes dramas se entrelaçam à medida que o poema se desenvolve, até sua quase identificação.

A justificativa de Duarte coaduna-se à leitura que avalia a política imperial rigorosa e a censura sofrida pela autora ao tratar de um movimento de rebeldes. O aspecto dado ao índio, ainda, desmistifica a visão simbólica do pacto de obediência, pois o índio não é visto como um vencedor amansado. O poema instaura-se em uma dupla articulação temporal: os tempos da colonização e o da Revolução Praieira. Essa articulação, no entanto, mimetiza funções análogas no tratamento dado aos heróis nacionais, criando um laço entre o índio (caeté) e o liberal Nunes Machado (ele próprio descendente de índios caetés), através dos resquícios coloniais herdados pelos descendentes. Nesse aspecto, uma espécie de determinismo racial histórico será responsável, também, pela empreitada de Machado e por sua luta pela liberdade.

A descrição do índio caeté, “que solitário vagava meditando”, marca exatamente a fusão dos tempos históricos, trazendo este para o tempo de enunciação da autora, reiterando a ideia do pensamento, moldado pela meditação, como um espaço de memória reflexiva dos aspectos mais desconcertantes da colonização. O desnudamento do sujeito, mimetizado à natureza, contrasta com os artefatos/símbolos do poder opressor sobre seu corpo:

Era um homem sem máscara, enriquecido
Não do ouro roubado aos iguais seus,
Nem de míseros africanos d'além mar,
Às plagas brasileiras arrastados
Por sedenta ambição, por crime atroz!
Nem de empregos que impudentes vendem,

A honra traficando! O mesmo amor!!
Mas uma alma, de vícios não manchada,
Enriquecida tinha das virtudes
Que valem muito mais que esses tesouros. (FLORESTA, 1997, p. 36).

Impossível não notar no discurso do poema, supostamente frente ao tempo da colônia, uma intersecção com o processo crítico experimentado por Nísia no século XIX diante do mesmo. A própria imagem do “homem sem máscara” destaca, nitidamente, a necessidade de criação de uma voz aparentemente mais pura, ausente da grandiloquência e fiel ao processo de aniquilamento. A exaltação dos valores da honra, aqui, partilhados por estes heróis românticos erguem-se em função do rebaixamento feito aos portugueses. O mito de fundação é aqui estruturado como algo impossível de realizar-se, marcado pelo efeito do simulado diálogo:

[...] Toda a sua riqueza, o seu bem todo...
O bravo, o destemido, o grão selvagem,
O Brasileiro era... - era um Caeté!”

[...] Indígenas do Brasil, o que sois vós?
Selvagens? Os seus bens já não gozais...
Civilizados? não... vossos tiranos
Cuidosos vos conservam bem distantes
Dessas armas com que ferido tem-vos
De sua ilustração, pobres Caboclos!
Nenhum grau possuís!... Perdestes tudo,
Exceto de covarde o nome infame... (FLORESTA, 1997, p. 37-39)

A caracterização do homem brasileiro é, dessa forma, resgatada a partir do Caeté, seguindo a ideia de que estes foram os primeiros habitantes dos Estados de Pernambuco e Alagoas. A alusão feita aos índios traidores dimensiona o pensamento do Caeté na esfera crítica das próprias nações indígenas, subjugadas pelo poder mercantilista dos conquistadores. A proposição de uma colonização com vistas ao caráter educativo do gentio é aqui contrariada pelo verso “Nenhum grau possuís!... Perdestes tudo,”. A dinâmica da dominação exposta pela narração do poema desnuda o caráter nefasto da usurpação e a necessidade do controle para aniquilamento da cultura em favor do branqueamento da raça. Nessa dimensão, o poema apresenta aquela melancólica sensação de abandono, em um viés marcado pela resistência do eu como elemento coletivo, por sua condenação das ações portuguesas, como vemos no excerto abaixo:

Não vês, ó Luso povo, em teu sofrer
Do onipotente o dedo, que te aponta
O mal, que sobre nós lançado tens? (FLORESTA, 1997, p. 41).

Aqui, nota-se claramente que a voz da narração assume uma perspectiva lusófoba como algo partilhado coletivamente por um nós. Nessa esfera, o projeto coletivo de ação do poema épico é transformado em uma ação de reflexão que condena o elemento luso no trajeto histórico de poder. Segundo Duarte, na leitura que faz do poema de Nísia, o índio passa a ocupar outra esfera “Por isso, de protagonista da história brasileira ele passa neste poema a mero espectador, uma vez que se encontra à margem do processo histórico, restando-lhe apenas observar as nossas lutas que surgem.” (FLORESTA, 1997, p. 20).

O heroísmo físico que constrói o mito do índio é transformado em raciocínio, autorreflexão, de uma condição marginal que leva à lusofobia. Neste caso, é digno de nota que o corrente ataque ao elemento lusófono expresso no poema de Nísia possa dialogar com o ensaio de Gonçalves de Magalhães (1865), publicado alguns anos antes no seu “Discurso sobre a história da literatura do Brasil” (Manifesto publicado na Revista *Nictheroy* em 1836), em que vemos as seguintes palavras:

O Brasil, descoberto em 1500, jazeu três séculos esmagado debaixo da cadeira de ferro em que se recostava um Governador colonial com todo o peso de sua insuficiência e de seu orgulho. Mesquinhas intenções políticas, por não dizer outra coisa, ditavam leis absurdas e iníquas que entorpeciam o progresso da civilização e da indústria. Os melhores engenhos em flor morriam, faltos desse orvalho protetor que os desabrocha. Um ferrete ignominioso de desaprovação, gravado na fronte dos nascidos no Brasil, indignos os tornava dos altos e civis empregos. Para o Brasileiro, no seu país, obstruídas e fechadas estavam todas as portas e estradas que podiam conduzi-lo à ilustração. Uma só porta ante seus passos se abria: era a porta do convento, do retiro, do esquecimento! A religião lhe franqueava essa porta, a religião a fechava sobre seus passos; e o sino que o chamava ao claustro anunciava também sua morte para o mundo. O gånio em vida sepultado, cerca de místicas imagens, apenas saía para catequizar os índios no meio das florestas virgens, ou para pregar aos colonos, nos dias de repouso, as verdades do Evangelho. Mas em vão. As virtudes do cristianismo não se podiam domiciliar nos corações desses homens, encharcados de vícios e tirados, pela maior parte, dos cárceres de Lisboa para vir povoar o Novo Mundo. Deus nos preserve de lançar o opróbrío sobre ninguém. Era então um sistema o de fundar colônias com homens destinados ao patíbulo; era basear uma Nação nascente sobre todas as espécies de vícios e de crimes. Tais homens para seus próprios filhos olhavam como para uma raça degenerada e inepta para tudo.

Quanto aos índios, esses infelizes perseguidos eram, a ferro e fogo, como se fossem animais ferozes. (MAGALHÃES, 1865, p. 3-4).

As ideias de Magalhães destacam uma visão nacionalista em voga onde oscila uma espécie de destino fatalista à própria formação de uma colônia viciosa e pouco atrativa aos nobres, destacando a presença do índio como um elemento selvagem ao olhar dos conquistadores. Nota-se com clareza que a visão do selvagem está sempre atrelada a uma ingenuidade em função do seu rebaixamento humano, uma vez que pertence ao domínio primitivo da cultura. Em Nísia, o índio, entretanto, ganha ares de racionalidade, passa a ser um elemento ativo na compreensão de sua própria história, é um índio ilustrado. Essa origem ou gênese pode ser pensada como uma espécie de lógica para o salto temporal dado no poema ao tratar de heróis da Revolução Praieira. A personificação do índio caeté em Nunes Machado e a sua chegada quase triunfal marca exatamente o eco presente na dívida herdada pelos descendentes. A entrada de Nunes Machado no poema simboliza claramente essa resistência, aqui politicamente demarcada:

De repente troar ao longe ouviu-se
Da artilharia o fogo... e de milhares
De peitos Brasileiros sai o brado,
Simulando o trovão, que o raio manda
– Eia! avante! guerreiros libertemos!
A terra dos Caetés, a terra nossa!-
[...] Dos bravos Caetés se diz descendente,
Sua triste raça jurou de vingar...
Desde lá do berço aprendeu a amar
O triste oprimido; dele é defendente. (FLORESTA, 1997, p. 45).

Interessante notar que a cena de Nunes Machado lembra, ainda que de longe, outro poema épico que lhe é anterior: *O Caramuru*. No poema de Santa Rita Durão podemos encontrar o momento de dominação de Diogo Álvares Correia, sobre os índios, demarcado metonímica e metaforicamente pelo uso da espingarda no abate de uma ave (momento em que é aclamado como filho do trovão). Ao tornar-se o herói dos tupinambás, abatendo-os simbolicamente, Diogo passa a ser celebrado como amigo dos selvagens e sua união com Paraguaçu será determinante para alimentar o ódio nutrido pelos índios caetés.

Note-se que em *A lágrima de um caeté*, Nísia procura redimensionar o papel dos índios caetés, posto que simule metonímica e metaforicamente o uso das armas para unir dois espaços temporais como se pudesse dar àqueles índios o mesmo poder concedido aos heróis da Revolução Praieira. Nesse sentido, o seu propósito indianista parece coadunar-se mais a um ideal de criação da consciência crítica do selvagem e do seu descendente em lugar de uma acomodação aos moldes nacionais

de uma espécie de fetichismo do elemento primitivo. Não posso deixar de notar que o indianismo praticado por Nísia possui um papel extremamente político, pois representa não só uma tensão, uma rachadura na construção do mito de fundação, mas um olhar crítico sobre o ideal de construção nacional de seu tempo. Afinal, como bem lembra Kothe (2000, p. 81):

A idealização do antepassado é a projeção de um desejo presente: qualquer que seja o antepassado, ele é ótimo se idealizado [...] Os índios foram metamorfoseados literariamente em cavalheiros e damas feudais: a oligarquia tinha no sistema feudal das capitânicas hereditárias o seu passado, mas também o sonho do futuro, para melhor garantir suas vantagens presentes. Embora se apresentasse como definição autóctone e autônoma de uma nova identidade, não se tratava, porém, apenas de um sonho de fundamento psicológico ou jurídico: como idealização, repetia os paradigmas da tradição metafísica, especialmente em sua variante católica. Por isso, não aparecia como neurose coletiva, como trauma colonial, mas até como arte. Ao invés de despertar horror, impunha admiração.

Consequentemente, a visão do paraíso tropical empreendida por Nísia reclama uma nova abordagem historiográfica, que seja capaz de compreender tensões nas relações internas de um campo literário eminentemente feminino. Se o desenvolvimento do trato indianista de uma autora como Nísia Floresta destoa da proposta empreendida por seus contemporâneos e seguramente de seus antecessores épicos, é possível que se possa vislumbrar um discurso em que de alguma forma esteve presente o despertar ao horror do aniquilamento cultural sofrido pelos povos selvagens, a ressoar séculos depois nos heróis da Revolução Praieira. É flagrante a dimensão crítico-política em que a ideia de nação e Estado convergem para repensar, através do indianismo de Nísia, aquela primeira etapa de uma sociedade dita moderna, mas que mantinha sua fidelidade à coroa. Nesse sentido, podemos dizer que a prática historiográfica vem revelando que não apenas de memórias, diários e acontecimentos íntimos se fez o campo literário feminino dentro da ficção.

TABAK, F. M. Political Indianism of Nísia Floresta: a singular case. **Itinerários**, Araraquara, n. 41, p. 279-290, jul./dez. 2015.

■ **ABSTRACT:** *The discussion of the different aspects concerning the indianist literary field and its relationship to the nineteenth-century politics lead me to resize their symbolic representations. Within this field, I glimpse the poem A lágrima de um Caeté, written by Nísia Floresta, as an Indian-strand of a political nature, contrary to many of her contemporaries.*

■ **KEYWORDS:** *Indians. Nísia Floresta. Nineteenth-century.*

REFERÊNCIAS

ALENCAR, J. O **Guarani**. São Paulo: Egéria, 1979.

BOSI, A. **A dialética da colonização**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

DUARTE, C. L. Revendo o indianismo brasileiro: A lágrima de um Caeté, de Nísia Floresta. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 19, n. 25, p. 153-177, dez. 1999. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6799/5793>>. Acesso em: 08 jul. 2014.

DURAND, G. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Almedina, 2004.

FLORESTA, N. **A lágrima de um Caeté**. Organização de Constância Lima Duarte. 4. ed. Natal: Fundação José Augusto, 1997.

GUIMARÃES, M. L. S. Nação e civilização nos trópicos. **Revista de Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 19-27, 1988.

KOTHE, F. **O cânone imperial**. Brasília: Editora da UNB, 2000.

MAGALHÃES, D. J. G. Discurso sobre a história da literatura do Brasil. In: _____. **Opúsculos históricos e literários**. Rio de Janeiro: Garnier, 1865. v. 8

MARTINS, E. V. **A fonte subterrânea**: José de Alencar e a retórica oitocentista. Londrina: EDUEL, 2005.

MONTALDO, G. R. **Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1999. (Coleccion Tesis/Ensayo).

TEIXEIRA, I. (Org.). **Épicos**. São Paulo: Edusp, 2008.

WHITE, H. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.

Recebido em 31/10/2014

Aceito para publicação em 19/05/2015



MACHADO DE ASSIS: CORRESPONDÊNCIA E CRÍTICA

Carlos ROCHA*

- **RESUMO:** A leitura da correspondência de Machado de Assis – compilada em cinco tomos publicados entre os anos de 2008 e 2015 pela Academia Brasileira de Letras sob a apresentação, coordenação e orientação de Sérgio Paulo Rouanet –, revela ao leitor da atualidade, entre outros assuntos, breves análises de Machado sobre os poemas de escritores coetâneos, em que o *Bruxo do Cosme Velho* os orienta sobre a importância do trabalho e do estudo para se atingir o aprimoramento formal. Como se trata de cartas abertas, publicadas nos jornais e periódicos da época, nas quais Machado demonstra seu entendimento sobre o fazer poético para o seu interlocutor missivista e os possíveis leitores desses jornais, essas correspondências, de certo modo, serviram para criar a sua imagem como crítico respeitável. Em virtude disso, procuramos estabelecer uma relação entre as análises realizadas nessas correspondências e os comentários que a crítica tem fomentado sobre o próprio fazer poético do escritor. Para tanto, analisamos alguns textos de sua fortuna crítica e algumas correspondências do tomo I (1860-1869) e outros do tomo II (1870-1889), não havendo, necessariamente, uma sequência cronológica entre elas, mas tão-somente a busca pelos elementos que formulam a referida relação.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Machado de Assis. Correspondência. Apuro formal. Crítica.

Correspondência e crítica

A imagem de Machado de Assis como crítico literário se consolidou, provavelmente, com a publicação de uma carta de 1868, em que José de Alencar pede a Machado um estudo sobre a poesia do jovem poeta Castro Alves, recém-chegado ao Rio de Janeiro. Nela, Alencar reconhece que Machado “[...] foi o único de nossos modernos escritores, que se dedicou à cultura dessa difícil ciência que se chama a crítica [...]”; e expõe, ainda, certa imagem altruísta de Machado ao comentar que este cedeu a “[...] uma porção do talento que recebeu da natureza, em vez de aproveitá-lo em criações próprias, [e] não duvidou aplicá-lo a formar o gosto

* Doutorando em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Literatura – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – rochareed@yahoo.com.br

e desenvolver a literatura pátria.” (ASSIS, 2008a, p. 229). Nessa correspondência, além de alçar Machado como crítico¹, Alencar aponta para uma peculiaridade que se materializaria no texto poético machadiano – a preocupação com o apuro formal do verso – como podemos verificar no fragmento:

Depois da leitura do seu drama, o Senhor Castro Alves recitou-me algumas poesias. *A cascata de Paulo Afonso, as duas ilhas e a visão dos mortos*, não cedem às excelências da língua portuguesa neste gênero. *Ouça-as o senhor que sabe o segredo desse metro natural, dessa rima suave e opulenta.* (ASSIS, 2008a, p. 229, grifo nosso).

A respeito dessa preocupação com a forma, Rogério Chociay (1989, p. 37) comenta que Machado, em seus trabalhos de crítica literária, não descuidou da arte de “fazer versos”, conhecimento básico que ele mostrou ter quando analisava os “poetas contemporâneos e, mesmo, do passado”; nessas análises, ainda de acordo com Chociay (1989, p. 37), “[...] encontramos insistentes referências sobre a construção, o efeito e a qualidade formal dos versos que examina e, conseqüentemente, sobre o cuidado que os poetas [...] deveriam ter com respeito à metrificação.” O apreço do “bardo de Corina”² pela elaboração do verso era tão consciente a ponto de militar em prol da adoção do verso alexandrino *francês* ou *clássico*, em detrimento do *espanhol* ou *arcaico*³. Não por acaso, quando ele analisa os alexandrinos dos *Cantos e Fantasias*, de Varela, “[...] tinha em mente o modelo do verso alexandrino *francês* ou *clássico*, de que era na época um dos entusiastas.” (CHOCIAY, 1989, p. 37). Vale lembrar que Machado⁴ escreveu poemas utilizando esse verso como, por exemplo, em *Aspiração* (1862). Mário Curvello (1982, p.

¹ No texto “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” (1873), Machado (ASSIS, 2013b, p. 433). evidencia justamente que a falta de uma crítica sistemática e atuante era um dos males de que padecia a nossa literatura: “[...] é mister que a análise corrija ou anime a invenção, que os pontos de doutrina e de história se investiguem, que as belezas se estudem, que os senões se apontem, que o gosto se apure e eduque, para que a literatura saia mais forte e viçosa e se desenvolva e caminhe aos altos destinos que a esperam.”

² A expressão é de Caetano Filgueiras (1864, p. 11).

³ A diferenciação entre esses versos reside na cesura dos hemistíquios. No caso do alexandrino francês “[...] deve ser formado de dois hemistíquios hexassílabos (contagem de padrão agudo) [...]”, não podendo “[...] haver sobra de sílabas entre o primeiro e o segundo hemistíquios [...]”; no alexandrino antigo ou espanhol, o padrão é grave, e “[...] a cesura é uma pausa que separa o primeiro hemistíquio do segundo, pausa esta que não pode ser ultrapassada por sílaba nem anulada por sinalefa: os dois hemistíquios do alexandrino antigo, portanto, são independentes métrica e ritmicamente.” (CHOCIAY, 1989, p. 39-40).

⁴ No texto “A nova geração” (1879), Machado (ASSIS, 2013a, p. 497) exalta o verso alexandrino dizendo “É excelente este metro; e para empregar um símile musical, não será tão melódico, como outros mais genuinamente nossos, mas é harmonioso como poucos.”

12) comenta que o poema *Versos a Corina* “[...] constituiu a síntese do potencial lírico de Machado de Assis”, pois “[há] nele uma variedade de ritmo, de metro, de estrofe, de rima a demonstrar um poeta se não exímio, pelo menos hábil em seu *métier*.”

Na esteira desse possível imbricamento do exercício da crítica com o fazer poético, a correspondência entre José de Alencar e Machado de Assis, de alguma maneira, pode dar-nos mais indícios dessa relação. Na resposta ao “chefe” da literatura brasileira, o autor de *Crisálidas* (1864) expõe o seu sentimento de recompensa:

A tarefa da crítica precisa destes parabéns; é tão árdua de praticar, já pelos estudos que exige, já pelas lutas que impõe, que a palavra eloquente de um chefe é muitas vezes necessária para reavivar as forças exaustas e reerguer o ânimo abatido. (ASSIS, 2008a, p. 232, grifo nosso).

Mais adiante, Machado (ASSIS, 2008a, p. 233, grifo nosso) salienta que é “[...] difícil plantar as leis do gosto, onde se havia estabelecido uma sombra de literatura, sem alento nem ideal, falseada e frívola, *mal imitada e mal copiada*.”⁵ É a esse respeito que enaltece o texto de Castro Alves, pelo fato deste não ter seguido fielmente a escola a ele atribuída, expondo que

Não podiam ser melhores as impressões. Achei uma vocação literária, cheia de vida e robustez, deixando antever nas magnificências do presente as promessas do futuro. Achei um poeta original. O mal da nossa poesia contemporânea é ser copista, — *no dizer, nas ideias e nas imagens*. — *Copiá-las é anular-se*. A musa do Senhor Castro Alves tem feição própria. Se se adivinha que a sua escola é a de Victor Hugo, não é porque o copie servilmente, mas porque uma índole irmã levou-a a preferir o poeta das *Orientais* ao poeta das *Meditações*. Não lhe aprazem certamente as tintas brancas e desmaiadas da elegia; quer antes as cores vivas e os traços vigorosos da ode.

Como o poeta que tomou por mestre, o Senhor Castro Alves canta simultaneamente o que é grandioso e o que é delicado, mas com igual inspiração e método idêntico: a pompa das figuras, a sonoridade do vocábulo, uma forma esculpida com arte, sentindo-se por baixo desses louvores o estro, a espontaneidade, o ímpeto. Não é raro andarem separadas estas duas qualidades da poesia: a forma e o estro. Os verdadeiros poetas são os que as têm ambas. Vê-se que o Senhor Castro Alves as possui; veste as suas ideias com roupas finas e trabalhadas. (ASSIS, 2008a, p. 235, grifo nosso).

⁵ Ver também “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” (1873), em que Machado (ASSIS, 2013b, p. 437) volta a comentar sobre essa preocupação.

Nesses trechos, Machado nos dá outro elemento, que, provavelmente, é fruto de seu estudo e, por conseguinte, de seu instrumental poético: diálogo com os modelos sem copiá-los⁶, já que procurou desenvolver tal estratégia em seus poemas. Essa noção de estudo do gênero poético é recorrente nas correspondências, quando o assunto é literário, e como podemos verificar no fragmento de uma carta de 24 de Janeiro de 1872 a Lúcio de Mendonça, em que Machado comenta o livro deste:

Não lhe negarei que há na sua lira uma corda sensivelmente elegíaca, e desde que a há, cumpre tangê-la. O defeito está em torná-la exclusiva. Nisto cede à tendência comum, e quem sabe também se alguma intimidade intelectual? *O estudo constante de alguns poetas talvez influísse na feição geral do seu livro. Sentimento, versos cadentes e naturais, ideias poéticas, ainda que pouco variadas, são qualidades que a crítica lhe achará neste livro. Se ela lhe disser, e deve dizer-lho, que a forma nem sempre é correta, e que a linguagem não tem ainda o conveniente alinhado, pode responder-lhe que tais senões o estudo se incumbirá de os apagar.*

[...]

Se, como eu suponho, for o seu livro recebido com as simpatias e animações que merece, não durma sobre os louros. Não se contente com uma ruidosa nomeada; reaja contra as sugestões complacentes do seu próprio espírito; *aplique o seu talento a um estudo continuado e severo; seja enfim o mais austero crítico de si mesmo.* (ASSIS, 2009a, p. 61, grifo nosso).

Tal fato é ratificado em outra carta de 4 de agosto de 1878 endereçada a Francisco de Castro, em que Machado (ASSIS, 2009a, p. 155), após analisar os versos deste, aconselha o amigo poeta da seguinte maneira: “[...] aponto-lhe o melhor dos mestres, o estudo; e a melhor das disciplinas, o trabalho. Estudo, trabalho e talento são a tríplice arma com que se conquista o triunfo.” Além do estudo contínuo e severo do gênero poético, Machado chamava a atenção de seus

⁶ A esse respeito, são interessantes os textos: “O primo Basílio, romance do Sr. Eça de Queirós” (1878), em que Machado, ao analisar minuciosamente a nervura do romance do escritor português, crítica-o pelo fato de que Eça tenha centrado o livro em três questões: a) exaçoção de inventário, a fotografia do real; b) a personagem Luísa, a principal, ser um títere, uma não pessoa moral e c) a obscuridade. O desenvolvimento desses aspectos, intimamente filiados à Escola Realista-Naturalista, promove aquilo que Machado chamou de uma substituição do principal pelo acessório, ou ainda, o fato de não haver um motivo fundamental para que as coisas aconteçam do modo que elas sucedem no romance. Para Machado (ASSIS, 2013c), o escritor português deveria ter realizado um ajuste necessário à concepção dessa escola a partir das estruturas institucionais da sociedade portuguesa para retratá-la com acuidade. Já em “A nova geração” (1879), Machado criticaria essa mesma escola, mas analisando a então recente geração de poetas brasileiros que, na visão de Machado, deixava também de refletir sobre as nossas condições estruturais, tendendo a uma adoção direta do influxo externo (ASSIS, 2013a).

contemporâneos quanto à necessidade de produzir cada vez mais textos literários, pois acreditava que o exercício da elaboração textual pudesse criar uma obra, esteticamente, mais refinada. O fragmento de uma correspondência de 10 de novembro de 1871 a Ladislau Neto, em que Machado (ASSIS, 2009a, p. 56, grifo nosso) comenta a obra de Pedro Américo nos mostra essa preocupação:

Luís Guimarães, o seu talentoso biógrafo, conta-nos como ele soube pelejar contra a sorte adversa, que tantos óbices lhe pôs no caminho, à maneira de punição antecipada das vitórias que viria a obter um dia. Vê-se, pois, que aprendeu a lutar e a triunfar, naturalmente porque aprendeu a contar consigo mesmo, que é a melhor lição que lhe poderia ficar da escola da vida. Tem magnífico futuro diante de si; não o deixe perder. Tempo virá em que os nomes de Pedro Américo, Victor Meireles, Carlos Gomes, Mesquita e outros formarão os anais da arte da presente geração brasileira. *A posteridade não quer saber de desânimo, nem das decepções que empeceram o caminho do artista; quer obras; é preciso dar-lhas a todo custo.*

Machado já reclamava acintosamente da falta de publicação literária quando escrevia crônicas para o periódico *O Futuro* (1862-1863)⁷. Daí o apelo enfático aos escritores para que escrevessem a todo custo. Por isso, podemos pensar num mecanismo de análise nas suas correspondências, em que o estudo e a análise explicam o diálogo com a literatura ocidental – procedimentos que nascem em decorrência de uma busca pelo aprimoramento formal.

Nesse contexto, o diálogo com a tradição pode ter gerado a Machado uma influência mais direta com a poesia camoniana, pois é o que nos suscita uma carta de 1868, em que Machado (ASSIS, 2008a, p. 253, grifo nosso) reconhece matizes do verso do poeta português ao analisar o livro de poemas do senhor L. J. Pereira Silva:

Creio que o poeta leu e releu Camões, a fim de aprender com ele; e fez bem, porque o mestre é de primeira ordem. A oitava rima que adotou do mestre querem alguns espíritos severos que seja uma forma monótona; eu penso que fez bem em empregá-la, tanto mais que o poeta a sabe esculpir com opulência e harmonia.

Machado já havia recorrido a esse processo comparativo quando emitiu um parecer sobre a poesia de Castro Alves. Evidentemente que tal percepção é fruto do estudo e análise da tradição literária Ocidental – possivelmente seu modo operacional tanto na realização de sua crítica quanto na de sua poesia. E na base

⁷ Nas crônicas desse periódico, Machado evidencia a falta de publicação de textos literários. Ver Assis (2008b).

desse método, a obra camoniana parece ter exercido um papel importante, pois se, no tratamento ao verso, Camões é tido por Machado como um mestre de primeira ordem, nada o impede de recorrer a ela no momento de compor a sua poesia, como a passagem acima nos faz crer.

Quanto a isso, compreendemos que a obra camoniana pode ter servido de referência para Machado, principalmente no que diz respeito à apropriação de uma tradição para, a partir dela, criar relações de significados dentro de um contexto de produção, já que na poesia do poeta português há indícios desse procedimento no diálogo com poetas da tradição clássica como Homero, Virgílio, Horácio, Ovídio, Petrarca, Sannazzaro, além dos seus patrícios Bernadim Ribeiro e Sá de Miranda (CIDADE, 1967). E nos dizeres de António José Saraiva, Camões, diferentemente do que havia feito Homero e Virgílio, “[...] conseguiu com rigor metódico [uma] regra da separação do mundo maravilhoso e do mundo histórico de modo a poder afirmar a verdade histórica do seu poema.” (CAMÕES, 1978, p. 26)⁸, e, por conta disso e outros aspectos, Camões teria inserido no gênero outras saídas formais e temáticas. Desse modo, a obra camoniana é um exemplo ímpar de um poeta que seguiu as convenções, mas não se limitou a suas fronteiras – ainda que a imitação não fosse um elemento negativo uma vez que, pelo contrário, seguir o modelo era a tendência. Assim, a obra do poeta português pode ter suscitado a Machado uma dupla influência: a busca pela perfeição formal e pelo diálogo com obras de outros poetas. De acordo, ainda, com Maria Vitalina Leal de Matos (1992, p. 45), tratando sobre as convenções seguidas por Camões, “só quem nada tem de seu a dar pode temer a tradição”, o que reitera a nossa proposta da dupla influência machadiana, conforme, ainda, as palavras da pesquisadora:

Claramente [...] aproveita a sugestão temática ou estilística, ou mesmo parte substancial do texto, para a expressão de um conteúdo diferente, marcado pelo sinete de uma personalidade inconfundível.

Uma vez conhecidos e divulgados, os textos célebres passam a fazer parte de um patrimônio comum que todos usam sem receio de plágio ou de repetição. Repare-se como Camões introduz versos de Boscán e de Petrarca, sem os traduzir, em composições suas (*Redondilhas Sôbolos rios*, quint. 23; e *Lusíadas*, Canto IX, est. 78) e que riqueza significativa ele colhe desses entalhes, aproveitando a sua irradiação conotativa que vai conjugar-se de forma complexa e nova com o seu próprio texto. Só quem nada tem de seu a dar pode temer a tradição. (MATOS, 1992, p. 45).

⁸ Em relação a esse e outros aspectos da estrutura de *Os Lusíadas*, ver o texto de apresentação a essa obra de A. J. Saraiva (CAMÕES, 1978, p. 26). Veja também Saraiva (1959).

Além disso, devemos ressaltar que a estima pelo mestre português levou Machado a produzir uma peça teatral intitulada *Tu só, tu, puro amor* (1880), com quatro sonetos reunidos no título *Camões* (1880) e usando epígrafes como, por exemplo, as dos poemas “Elegia” e “*Un vieux pays*”, fazendo referências explícitas à obra de Camões; tratamento que nenhuma das outras referências teve, tamanha é a dimensão de seu apreço pela obra camoniana. Sobre esse fato, no texto de 2008, “Presença camoniana na poesia de Machado de Assis: Crisálidas (1864), Falenas (1870) e Americanas (1875)”, Marcelo Sandmann (2008) demonstra, por meio de comparações textuais, a importância da referência da poesia de Camões na poesia de Machado de Assis. Nele, Sandmann (2008) comenta que Camões é o escritor português mais aludido na obra machadiana, tendo algum tipo de menção nos diversos gêneros desenvolvidos pelo poeta brasileiro.

Nesse sentido, a partir da leitura de algumas correspondências, podemos perceber, em parte, o quanto Machado de Assis se importava com o apuro formal do poema, e o quanto a poesia de Camões pode ter servido como guia para Machado atravessar o labirinto do fazer poético, seja nas questões envolvendo a forma, seja no diálogo com a literatura ocidental. Ou, ainda, a obra do poeta português pode ter gerado certo entendimento a Machado de que a recompensa máxima pelo esforço despendido no fazer poético seja a própria obra, conferindo-lhe Glória e Eternidade. Exemplo disso são os quatro sonetos reunidos, simbolicamente, no título *Camões* (1880), em que Machado de Assis, ao ficcionalizar a biografia do poeta português e seu poema épico *Os Lusíadas* (1572), evidencia que a recompensa do poeta reside, justamente, na obra criada, a qual é resultado de um esforço estético.

É exatamente desse esforço estético relacionado ao estudo, à análise e ao exercício de escrita desse gênero textual que advém a dicção poética de Machado, da qual são constituintes seu procedimento analítico e seu método composicional. Isto é, se há citação do estilo de poetas como Vitor Hugo e Camões em suas análises, presentes nas correspondências, o que dizer das citações, em seus poemas, de diversos poetas como Longfellow, Dante, Shakespeare, Homero, Almeida Garret, Lamartine, Poe, Musset, entre outros, como sugere Élide Valarini Oliver (2006). Estaria, aí, um método composicional? Possivelmente.

Observando, especificamente, a produção poética de Machado de Assis, o seu primeiro poema, intitulado “Soneto”, foi publicado em 3 de outubro de 1854 em um jornal modesto que respondia pelo nome de *Periódico dos Pobres* (MAGALHÃES JÚNIOR, 2008, p. 24). Recentemente, Wilton José Marques descobriu um poema de Machado de Assis, intitulado “O grito do Ipiranga” (COZER, 2015), o qual havia sido publicado em 9 de setembro de 1856, em um jornal de maior expressão como era o *Correio Mercantil* (1848-1868). Nele, se não há um alcance estético desejado pelo próprio Machado de Assis, sua importância reside na inserção do poeta no cenário literário brasileiro, e a sua temática demonstra certo imbricamento da independência de seu país com o conhecimento da História da Roma Antiga.

Já em relação ao primeiro poema, Machado de Assis, com então quinze anos, dedicava versos “À Ilma. Sra. D. P. J. A”, em que no último verso alude tratar-se de Petronilha. A princípio, o referido poema nos chama a atenção por dois motivos: ser composto, como diz o próprio título, pela forma fixa, e ser um poema encomiástico. Quanto à forma do poema, pode haver aí uma referência a Camões (já que este é um dos maiores sonetistas em língua portuguesa) e, por extensão, ao apuro formal; e pelo fato de ser um poema encomiástico, demarcar um movimento de inserção social por parte de Machado de Assis. É interessante notar que, ao longo de sua produção, há uma predominância da forma soneto nos poemas que, aparentemente, servem para homenagear pessoas e/ou escritores importantes como, por exemplo, os quatro sonetos dedicados a Camões⁹.

Passados os dez anos de sua estreia, Machado de Assis lança *Crisálidas* (1864), seu primeiro livro, reunindo 29 poemas, dos quais um é de Francisco Xavier de Novaes, e cinco são traduções. Conforme Rutzkaya Queiroz dos Reis (ASSIS, 2009b, p. 283), de “[...] 1854 a 1864, Machado publicou mais de 90 poemas, dos quais aproveitou somente 13 para a publicação de *Crisálidas*.” Em seguida, vieram *Falenas* (1870), também com 29 poemas, todos assinados por Machado, e *Americanas* (1875), com 13 poemas. Após um intervalo de 26 anos, Machado publica suas *Poesias completas* (1901), que, de acordo com Reis (ASSIS, 2009b, p. 20), “[...] a despeito do nome, é na verdade a reunião de doze poemas de *Crisálidas*, dezenove de *Falenas*, doze de *Americanas*, e vinte e sete do inédito *Ocidentais*.” Assim, desde sua estreia até o soneto *A Carolina*, publicado em 1906, podemos dizer que Machado de Assis sempre nutriu um apreço pela poesia (e por que não pelo soneto?), produzindo-a “[...] em todo o momento em que [...] se revela o escritor genial.” (CURVELLO, 1982, p. 477).

Sobre essa seleção, da qual se constitui as *Poesias Completas* (1901), Mário Curvello (1982, p. 478), no texto “Falsete à poesia de Machado de Assis”, procura entender “[...] o processo de composição do volume *Poesias completas*, bem como a elaboração de algumas poesias e a sua ordenação, sobretudo em *Ocidentais*, onde culminam a poesia e o processo de composição.” Analisando minuciosamente os poemas machadianos reunidos nos livros, Curvello expõe que há uma tendência forte em *Crisálidas* para a formação de uma moral poética, em detrimento de um

⁹ Também servem de exemplificação os poemas: “Soneto a S. M. o Imperador, o Senhor D. Pedro II” (1855), “Dai à obra de Marta um pouco de Maria” (1881), “Spinoza” (1880), “Alencar” (1880), “A Carolina” (1906), entre outros. Curiosamente, alguns poemas, com essa mesma forma, servem como bilhetes para amigos como, por exemplo, “Soneto” (1879), “Relíquia íntima” (1885), “Ao Dr. Xavier da Silveira” (1887), demonstrando, de algum modo, o exercício de escrita. Embora haja uma relativa produção de sonetos, Machado de Assis publico-os em forma de livro apenas em *Falenas* (1875), o soneto “Luz entre sombras” (s/d), e em *Ocidentais* (1901), a última publicação com a maior concentração de sonetos, 14 dos 27 poemas, considerando, ainda, que desse total quatro poemas são traduções, compondo, assim, a variedade de forma do livro. Ver a coletânea organizada por Rutzkaya Queiroz dos Reis (ASSIS, 2009b) e Curvello (1982).

aspecto de originalidade; e nela, de acordo com o crítico, deveria haver um cuidado formal. Elegendo, de certo modo, a moral poética como ponto central na obra machadiana, Curvello a associa à necessidade da sobrevivência do artista, uma vez que artista e obra perfazem o mesmo meio burguês.

O crítico chama a atenção a essa relação visto que, antes dos ajustes para reunir *Crisálidas* a *Poesias completas*, Machado já havia feito uma seleção de sua produção até 1864. Na perspectiva de Curvello (1982, p. 491), há em Machado um olhar estético interessante sobre sua própria obra. Nesse primeiro arranjo, Machado teria armado *Crisálidas* de tal forma a lhe dar “uma postura mais íntima, mais intensa com o universo da criação” e que tal procedimento faz com que um “[...] princípio de ‘castidade da musa’ [percorra] toda a sua lírica e, na sociologia do artista, deve significar, entre outras coisas, a resistência à reificação: o *amore a la cosa* define a linha moral de sua obra.”

Nesse contexto, em *Falenas*, o jovem Machado decide “[...] não uma poética, mas um tratamento de linguagem para o seu lirismo [...]”, já que o poeta lança mão de “vários caminhos que [sugerem] as pesquisas formais”, de modo que, com efeito, Curvello (1982, p. 477) acredita que há nesse livro a divisão entre “o eu e a experiência formal”. Paralelamente a isso, o crítico indica que nesses dois livros há uma apropriação de textos alheios, servindo a Machado como um exercício, um aprimoramento do aspecto formal. Já em relação a *Americanas* (1875), houve “[...] um adensamento do eu lírico com as narrativas, através da homogeneidade temática [...]” do indianismo, e, por conta disso, Machado teria colocado “o eu lírico ao lado da história”, produzindo, dessa forma, “[...] uma poesia literariamente engajada, militante.” (CURVELLO, 1982, p. 490-491).

Em *Ocidentais*, Curvello (1982, p. 494) identifica que “o domínio do soneto sobre a variedade de estrutura formal” pode explicar a filiação da lírica de Machado à tradição renascentista, tendo Camões como modelo, embora convenha lembrarmos que essa aproximação com Camões já se evidencia antes mesmo da publicação das *Poesias completas*, como observamos acima. Para o crítico, então, há em *Ocidentais* alguns núcleos homogêneos, diferença radical da unidade temática do indianismo de *Americanas*. Entre esses núcleos, enfatiza “[...] o ‘suado labor’ com as palavras como o caminho para a Glória, para a Eternidade, a premiar o filósofo, o educador e o poeta [...]”; ou esse ‘suado labor’, às vezes, “[...] é o próprio ato solidário à reputação da palavra que perpetua o nome e simboliza a resistência da literatura.” (CURVELLO, 1982, p. 494-495). Mário Curvello (1982, p. 495) também fala sobre “[...] o momento da vida da poesia, em que ela se registra como um gesto de carinho, de amizade, na atenção do poeta às solicitações de circunstâncias [...]”, bem como sobre a “apreciação do amor e da sedução feminina”, a “representação da vontade da Musa”, entre outros.

Demonstra-se, assim, que a preocupação com a forma pode ser entendida como uma característica essencial da poesia de Machado de Assis. E, nesse caso,

Ocidentais seria o livro em que ocorre uma sedimentação das “[...] tendências classicizantes despontadas em *Falenas*, no apuro formal, na preferência pelo soneto, na invenção [...]”, e que o poeta aproveita “[...] a construção épica, o envolvimento da representação pela tensão e distanciamento [...]” desenvolvidos em *Americanas* (CURVELLO, 1982, p. 496). O crítico comenta, ainda, que o ajuste de tais “desenvolvimentos formais em novos temas” sob a égide da “entonação fundamental de Prometeu [é] a ruptura radical com o Romantismo”, no que compreende que Machado se distancia de qualquer escola, materializando sua “[...] originalidade na representação clássica de uma filosofia niilista, para a qual a existência só se faz valer pelo trabalho e pela própria poesia.” (CURVELLO, 1982, p. 496).

Desse modo, essas observações de Mário Curvello nos auxiliam a esclarecer a importância do aprimoramento formal na poesia de Machado e, ao mesmo tempo, a estabelecer uma aproximação entre suas análises dos poemas de escritores contemporâneos, presentes nas correspondências, com o seu fazer poético, visto que as mesmas recomendações feitas àqueles poetas se materializam nos seus poemas.

Em um momento anterior à crítica de Curvello, Manuel Bandeira (2004), no texto “O poeta”, compara a produção machadiana da poesia com a da prosa, entendendo que nesta última o escritor teve melhor resultado. Mesmo com esse intuito, Bandeira (2004, p. 11) reconhece que a obra poética do “bardo de Corina” anuncia certo “pessimismo irônico e o estilo nu e seco”, chamando a atenção para o apuro formal visível na poesia de Machado. Já na apresentação à sua antologia da poesia brasileira, Bandeira (2011, p. 94) volta a comentar a respeito da forma:

As produções dos dois primeiros livros denotam certa elegância nova no cuidado da forma, tanto na linguagem como na metrficação e nas rimas. Esse apuro torna-se mais acentuado nas *Americanas*, tentativa de revivescência do indianismo, a que devemos o belo poema “*Última jornada*”, onde se sente o leitor assíduo do Dante.

Tal recorrência entre os críticos sobre o apuro formal na poesia de Machado parece demonstrar um intenso processo de estudo e análise da tradição poética Ocidental, bem como um exercício de escrita por parte do poeta.

Por outro prisma, Élide Valarini Oliver (2006, p. 120), em “A poesia de Machado no século XXI: revisita, revisão”, analisa a poesia do autor de *Dom Casmurro* (1899) partindo do pressuposto que os escritores, assim como Machado, estabelecem algum tipo de vínculo com obras de seu passado e de seu presente, e, por isso, tendem a criar e recriar por meio dessa relação e, até mesmo, a engendrar “[...] laços internos, encadeando referências, citações, repetições dentro de sua própria obra [...]”, ainda que tal processo não ocorra conscientemente. Oliver entende que a recriação constituída tanto pelo diálogo com a literatura ocidental

quanto pelos laços internos da própria obra acontece na poesia de Machado – a exclusão de poemas dos dois primeiros livros, operada pelo escritor quando da composição da coletânea *Poesias completas* (1901), é um exemplo disso. Assim, essa exclusão apresenta por parte de Machado “[...] um mal-estar com a maioria das convenções da sensibilidade ingênua e arrebatada do Romantismo de sua geração [...]” e, por outro lado, sugere que a manutenção das traduções e arranjos livres de poetas europeus e até chineses nesses livros demonstra “[...] a incerteza e o mal-estar de Machado com relação a sua poesia dessa fase, pois na versão livre e na tradução o autor praticamente se isenta, e encontra conforto em posturas e vozes que não consegue achar em sua própria poesia.” (OLIVER, 2006, p. 123). Provavelmente, Machado também não as encontraria na literatura brasileira¹⁰.

Desse modo, o exercício de escrita realizado nas traduções pode ter fornecido a Machado uma ampliação do seu instrumental poético. Como resultado desse procedimento, Machado alcança independência artística e intelectual, buscando inspiração e influências nas diversas literaturas dos países do ocidente e até mesmo da literatura chinesa. Machado, nesse sentido, não se importava com a origem do diálogo, mas com a elaboração do texto poético. Viria, daí, a preocupação com a forma, que Oliver evidencia tratar-se de uma característica importante na poesia machadiana. Mas este apuro formal se assenta em um discernimento de sua funcionalidade no texto poético, uma vez que, na visão de Machado, o exagero pode concorrer contra a própria poesia.

No entanto, a poesia de Machado, em que pululam vozes com outros matizes – as referências temáticas, segundo Oliver (2006) –, provocou certo embaraço na crítica brasileira interessada em valorizar o “[...] ‘talento’ e a ‘originalidade’ em detrimento do trabalho constante, com sua evocação do tabu da tarefa manual [...]”; nesse sentido, uma parte significativa da crítica “[...] procurou rejeitar, esconder, desconhecer ou boicotar estudos que buscavam apontar essas fontes e influências [...]”, conduzindo Oliver (2006, p. 125) a suscitar que a poesia de Machado foi preterida por entrar em rota de colisão com essa crítica, ansiosa por expressar o “[...] ‘nacional’ como produto autóctone da ‘inteligência brasileira’, do gênio nacional.” Nessa tentativa de apagamento da poesia machadiana, a crítica deixou de perceber todo esse processo de intertextualidade, exercício de escrita, ampliação da temática, impondo-lhe a pecha de poesia que não expressa “originalidade” e nem “brasileiridade”. Entretanto, Oliver (2006) explica que a originalidade da poesia de Machado reside justamente nesse diálogo com a literatura estrangeira.

¹⁰ Em “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, Machado analisa a questão da cor local, calcada na descrição da natureza e do índio, elemento autóctone. Para Machado, este tema deveria representar um dos elementos de nossa personalidade literária e não o único. Na visão do escritor “[...] tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe [...]” (ASSIS, 2013b, p. 431), talvez venha daí a inquietação literária de Machado apontada por Oliver (2006).

Nesse contexto, Oliver (2006, p. 132) comenta que, em *Crisálidas e Falenas*, não há vazão da “voz de um poeta romântico”, mas há “[...] rigidez e insegurança de um poeta que não consegue encontrar uma voz que agrade ao seu espírito crítico.” A estudiosa salienta que Machado se livra desse impasse quando encontra, na junção da sátira com a ironia, a sua verdadeira dicção literária, a qual alcançaria melhores resultados na construção de suas personagens da prosa.

Compreendemos, portanto, que as análises de Machado de Assis sobre a poesia dos poetas de seu tempo, presentes nas correspondências, pode nos conduzir a uma chave de leitura de sua própria obra poética, mesmo porque muito daquilo que é sugerido àqueles poetas se materializa em seus poemas, como sugerem os comentários dos críticos acima citados – aprimoramento formal, diálogo com a literatura ocidental (às vezes com a oriental), noção de não ser poeta copista em relação aos modelos, enfim, possuir uma dicção própria.

ROCHA, C. Machado de Assis: correspondence and criticism. **Itinerários**, Araraquara, n. 41, p. 291-304, jul./dez. 2015.

■ **ABSTRACT:** *The reading of Machado de Assis's correspondence – compiled in five volumes and published between 2008 and 2015 by Academia Brasileira de Letras, under the presentation, coordination and orientation of Sérgio Paulo Rouanet – unveils to today's reader, among other subjects, some brief analyses of Machado about his contemporaries poetry, in which the Bruxo do Cosme Velho advises them about the importance of work and study to reach artistic formal improvement. As long as they are open letters, published in newspapers and periodicals of the time, and Machado shows in them his understanding about poetical labor to his correspondent interlocutor and to the potential public, these correspondences in some way helped to create his image as a respectable critic. Because of this, this article aimed to establish a relationship between the analyses present in this correspondence with the commentaries that criticism has been promoting about Assis's poetical labor. For this purpose, some texts of the author's critical fortune and his correspondence published in volume I (1860-1869) and II (1870-1889) of Rouanet's edition are analyzed, without a chronological approach, but one related to the search of elements that formulate the referred relationship.*

■ **KEYWORDS:** *Machado de Assis. Correspondence. Formal refinement. Critic.*

REFERÊNCIAS

ASSIS, M. **Correspondência de Machado de Assis**: tomo I: 1860-1869. Coordenação e orientação Sérgio Paulo Rouanet; reunida, organizada e comentada por Irene Moutinho

e Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL: Fundação Biblioteca Nacional, 2008a. (Coleção Afrânio Peixoto; v. 84).

_____. **Obra completa em quatro volumes**. Organização de Aluizio Leite Neto, Ana Lima Cecília e Heloisa Jahn. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b. v. 4.

_____. **Correspondência de Machado de Assis**: tomo II: 1870-1889. Coordenação e orientação Sérgio Paulo Rouanet, reunida, organizada e comentada por Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL: Fundação Biblioteca Nacional, 2009a. (Coleção Afrânio Peixoto; v. 92).

_____. **A poesia completa**: edição anotada: recepção crítica. Organização e fixação dos textos de Rutzkaya Queiroz dos Reis. São Paulo: Nankin; EDUSP, 2009b.

_____. A nova geração. In: AZEVEDO, S. M. et al. (Org.). **Machado de Assis**: crítica literária e textos diversos. São Paulo: Ed. UNESP, 2013a. p. 489-529.

_____. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: AZEVEDO, S. M. et al. (Org.). **Machado de Assis**: crítica literária e textos diversos. São Paulo: Ed. UNESP, 2013b. p. 429-441.

_____. O primo Basílio, romance do Sr. Eça de Queirós. In: AZEVEDO, S. M. et al. (Org.). **Machado de Assis**: crítica literária e textos diversos. São Paulo: Ed. UNESP, 2013c. p. 467-474.

BANDEIRA, M. O poeta. In: ASSIS, M. **Obra completa**. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. v. 3, p. 11-14.

_____. **Apresentação da poesia brasileira**. Posfácio de Otto Maria Carpeaux e edição de imagens de José Mindlin e Cristina Antunes. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

CAMÕES, L. **Os Lusíadas**. Apresentação de António José Saraiva. Porto: Figueirinhas; Rio de Janeiro: Padrão, 1978.

CHOCIAY, R. Machado de Assis e os alexandrinos “errados”. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 29, p. 37-45, 1989.

CIDADE, H. **Luís de Camões**: o lírico. 3. ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1967.

COZER, R. Poema desconhecido que Machado de Assis escreveu aos 17 anos é descoberto. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 mar. 2015. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/03/1602428-poema-desconhecido-que-machado-de-assis-escreveu-aos-17-anos-e-descoberto.shtml>>. Acesso em: 23 jul. 2015.

CURVELLO, M. Falsete à poesia de Machado de Assis. In: BOSI, A. et al. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. p. 477-496. (Coleção Escritores Brasileiros: antologia e estudos).

FILGUEIRAS, C. O poeta e o livro: conversação preliminar. In: ASSIS, M. **Crisálidas**. Rio de Janeiro: Livraria de B. L. Garnier, 1864. p. 7-20.

MAGALHÃES JUNIOR, R. **Vida e obra de Machado de Assis**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008. v. 1.

MATOS, M. V. L. **Introdução à poesia de Luís de Camões**. 3. ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992. (Biblioteca Breve, v. 50).

OLIVER, É. V. A poesia de Machado no século XXI: revisita, revisão. In: CONCURSO INTERNACIONAL MACHADO DE ASSIS. **Ensaio premiado**: a obra de Machado de Assis. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2006. p. 119-178.

SANDMANN, M. Presença camoniana na poesia de Machado de Assis: *Crisálidas* (1864), *Falenas* (1870) e *Americanas* (1875). **Crítica Cultural**, Palhoça, v. 3, n. 1, jan./jun. 2008. Disponível em: <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica-cultural/0301/04.htm>>. Acesso em: 23 ago. 2014.

SARAIVA, A. J. **Luís de Camões**: estudos e antologia. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1959.

Recebido em 31/10/2015

Aceito para publicação em 17/04/2015



ESCREVER PARA ESPERAR A MORTE: O ÚLTIMO LOUIS-RENÉ DES FORÊTS

Leila de Aguiar COSTA*

■ **RESUMO:** *Pas à pas jusqu'au dernier* é um texto póstumo, publicado em 2001, do quase secreto e discreto Louis-René des Forêts. Nesse texto, com ares de autorretrato – do qual, entretanto, parece estar ausente o “Eu” autoral, substituído pelo *neutro* barthesiano e blanchotiano –, a narrativa fragmentária é assumida por um sujeito quase indefinido à espera da morte: ali se encenam figuras físicas e discursivas que se põem a refletir sobre o momento derradeiro. Um corpo de ancião e um corpo de linguagem entram, então, em diálogo, e em conflito, a fim de adiar o evento que a todos acomete: o instante de “nossa” morte.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Louis-René des Forêts. Escritura. Morte. Subjectividade(s).

“Építaphe. – Celui qu'on dit gisant là-dessous, ce n'est pas avec des mots mais avec leur perte qu'il eût voulu se tenir dans l'attente de l'échéance fatale. Or, comme pour tout un chacun, non moins difficile que de vivre en repos est d'apprendre à mourir, lamentations, rages, cris d'effroi furent jusqu'au dernier soufflé son lot quotidien.”

Louis-René des Forêts (1997, p. 198)^{1,2}.

Em 30 de dezembro de 2000, morre Louis-René des Forêts. Aquele secreto Louis-René des Forêts, cuja obra, composta tão somente de dez títulos, ganha visibilidade apenas em 1997, com a publicação de *Ostinato*. Entretanto, é fato que de Georges Bataille a Pascal Quignard, passando por Maurice Blanchot, Michel Leiris e Yves Bonnefoy – nomes incontestáveis das letras contemporâneas

* UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras. Guarulhos – SP – Brasil. 07111-080 – leila.aguiar@unifesp.br

¹ “Építáfio. – Aquele que é dito jazer lá debaixo, não é com palavras, mas com a perda delas, que ele teria desejado se manter à espera do prazo fatal. Ora, como para todos, não é menos difícil viver em repouso do que aprender a morrer, lamentações, iras, gritos de terror foram até o último sopro sua sina cotidiana.”

² As traduções de extratos de obras de Louis-René des Forêts que figuram neste artigo são todas de minha autoria.

francesas às voltas com o malogro da linguagem –, sua obra gozava, junto a um círculo fechado, para não se dizer íntimo, de forte prestígio. Mas, apesar disso, presenciamos um sempre secreto Louis-René des Forêts que, cuidadosamente, busca apagar quaisquer traços biográficos. Apesar disso, Pascal Quignard (2005), o mais jovem de seus herdeiros literários, em texto não por acaso intitulado *Le voeu de silence: essai sur Louis-René des Forêts*, parece ter conseguido traçar um fiel retrato desse escritor silencioso: “*Il eut la vision d’un dépouillement qui faisait appel à toutes les richesses de la rhétorique afin d’en produire aux yeux du lecteur la destruction du langage. Le langage n’est pas notre patrie.*”³

Se “a linguagem não é nossa pátria”, qual então seria a pátria da literatura? A epígrafe – que serve aqui de moldura – apontaria para uma resposta possível e provável: em Louis-René des Forêts, trata-se de um perpétuo embate contra a falência do discurso literário, contra a impossibilidade de triunfo da linguagem sobre a morte. O que se reserva àquele que escreve, à voz que busca contar seu passado (de que natureza, aliás?), mas que se sabe ser, simplesmente, Epitáfio, é tão somente tarefa mergulhada nas “águas turvas da logorréia” (DES FORÊTS, 2001, p. 38). Não por acaso *Pas à pas jusqu’au dernier*, último texto de Des Forêts, revisto pouco antes de sua morte e publicado postumamente, em 2001, abre-se precisamente sobre tal deperdição: “*Dire et redire encore, redire autant de fois que la redite s’impose, tel est notre devoir qui use le meilleur de nos forces et ne prend fin qu’avec elles.*” (DES FORÊTS, 2001, p. 9)⁴.

“Dizer e redizer” infletem à narrativa de *Pas à pas jusqu’au dernier* seu modo mesmo de apresentação enunciativa: esse texto é formado de fragmentos de extensões diversas, passos e mais passos, numerosos passos dados ao longo desse percurso que tem a morte diante de si, morte que a todos enreda. Pois a vida não seria, como diz Des Forêts (1997, p. 196), senão jogar-se “[...] nos braços da morte como uma mosca presa na armadilha da teia de aranha.”

A linguagem é essa tela de aranha que a todos aprisiona. E que impõe àquele que escreve a obstinada e impotente tarefa de duelar, para sempre perder, a cada passo empreendido, com a morte. *Pas à pas jusqu’au dernier* encena tal desejo. Pela última vez – e as marcas disseminadas ao longo do texto insistem nesse último, a voz que ali se pronuncia o faz pela última vez. No curso de uma vida que caminha sem piedade para a morte, trata-se de despistá-la para quiçá compreendê-la e aceitá-la. O duelo dá-se no cerne mesmo do discurso – ou, graças a ele, faz-se quase possível. Por isso mesmo, não surpreende o fato de que o sujeito da escritura

³ “Ele teve a visão de um despojamento que invocava por todas as riquezas da retórica a fim de produzir aos olhos do leitor a destruição da linguagem. A linguagem não é nossa pátria.” (QUIGNARD, 2005, tradução nossa).

⁴ “Dizer e ainda redizer, redizer quantas vezes a repetição se impõe, eis nosso dever que acaba com o melhor de nossas forças e que não tem fim senão com elas.”

deambule pelos pronomes pessoais eu/*je*, tu/*tu-ti/te* ele/*il/lui*, nós/*nous*, *on*⁵. Essa distância de certo modo física entre o ato mesmo de narração e seu sujeito narrante é, entretanto, comandada pela figura de um “velho sentencioso que caminha para seu fim” (DES FORÊTS, 1997, p. 201), que não abre mão da

[...] *prétention exorbitante que cherche à capter et s'approprier l'insaisissable*
[...] *Nul ne peut espérer par sa pratique assidue se défendre contre la mort,*
bien que chez l'être le plus clairvoyant perdure le désir jamais assouvi d'une
transcendance, autre chimère de l'orgueil. (DES FORÊTS, 1997, p. 202)⁶.

É precisamente esse ancião que assombra as páginas de *Pas à pas jusqu'au dernier*, esse texto de natureza autobiográfica que hesita paradoxalmente – à semelhança de outros textos, como *Ostinato* – a falar de si na primeira pessoa. Importa, aliás, assinalar que é o próprio Des Forêts (2003b, p. 33) quem afirma que

Le je qui parle dans mes récits n'est pas une voix personnelle: non seulement il ne cesse de mettre en doute la véracité de ce qu'il dit, mais il va parfois [...] jusqu'à se nier en tant que personne dotée d'un statut particulier.

Presque toujours ambigu, le je est l'objet de toutes les contestations [...] C'est le pronom désigné pour toutes les mystifications [...] Le il n'est ambigu que lorsqu'il est utilisé comme procédé pour entretenir la confusion sur le personnage qu'il désigne⁷.

Importa, assim, se interrogar: quem fala nas narrativas autobiográficas de Louis-René des Forêts? Responderia ela, quiçá, ao que Maurice Blanchot (2010) entende pelo “neutro” e por “escritura do neutro” em *Entretien infini*? Pois que ao se percorrer as páginas do derradeiro texto desforêtiano, impõe-se o jogo incerto dos pronomes pessoais, em suas diversas declinações: entre o “*notre*” do primeiro parágrafo e o “*on*” do último, a narrativa que ali se lê parece esforçar-se para apagar toda definição pronominal: mais do que voz da qual se ausenta a pessoa,

⁵ *On* é pronome pessoal indefinido, sem tradução para a língua portuguesa – entenda-se *on* como uma partícula impessoal que despersonaliza toda marca subjetiva na linguagem.

⁶ “Pretensão exorbitante buscada pelo inapreensível, que tenta dela se apropriar [...]. Ninguém pode esperar graças à sua prática assídua defender-se contra a morte, embora junto ao ser mais clarividente perdure o desejo jamais esgotado de uma transcendência, outra quimera do orgulho.”

⁷ “O eu que fala em minhas narrativas não é uma voz pessoal: não somente ele incessantemente põe em dúvida a veracidade do que diz como, por vezes, chega [...] mesmo a negar-se enquanto pessoa dotada de um estatuto particular.

Quase sempre ambíguo, o *eu* é o objeto de todas as contestações [...] É o pronome designado para todas as mistificações [...] O *ele* não é ambíguo senão quando é utilizado como procedimento para entreter a confusão sobre a personagem que designa.”

em *Pas à pas jusqu'au dernier* o que se reconhece é a confusão entre as *personae* verbais ou, hipótese bastante possível, certa expansão da própria personalidade.

Talvez por isso mesmo ali se descubra, em *mise en abyme*, observações esparsas, de natureza analítico-reflexiva, sobre a autoria da voz escritural. Reflexões que, de certa maneira, podem ser consideradas paradoxais: Louis-René des Forêts, cuja obra foi frequentada por diversas gerações de leitores e de escritores e teria influenciado boa parte da literatura francesa de seu e de nosso tempo – como se lê em nota editorial que abre o volume de *Pas à pas* (DES FORÊTS, 2001, p. 7) –, parece experimentar grande desconforto no que diz respeito aos modos escriturais que buscam encenar um sujeito. No cerne de seu mal-estar, justamente na questão da im-pessoalidade, da des-personalização e do neutro. Desse neutro que, segundo a definição de Roland Barthes (2003, p. 149), é “[...] a vacância da ‘pessoa’, se não anulada, pelo menos tornada ilocalizável.” Para Maurice Blanchot (2010, p. 148) – amigo e um dos mais importantes interlocutores de Des Forêts – não há dúvida de que

[...] narrar põe em jogo o neutro. A narração que rege o neutro se mantém sob a custódia do “ele”, terceira pessoa que não é uma terceira pessoa, nem tampouco o simples abrigo da impessoalidade. O “ele” da narração em que fala o neutro não se contenta em ocupar o lugar que em geral ocupa o sujeito, quer este seja um “eu” declarado ou implícito ou que seja o acontecimento tal como se dá em sua significação impessoal. O “ele” narrativo destitui todo sujeito, assim como desapropria toda ação transitiva ou toda possibilidade objetiva.

É inegável que o “ele”, em Des Forêts, é uma das marcas pronominais mais recorrentes – não é, precisamente, Des Forêts que resolve, pelo emprego do pronome pessoal na terceira pessoa do singular, a célebre náusea causada a Stendhal pela procissão infindável dos “*Je*” e dos “*Moi*” em *Souvenirs d'égotisme* e *Vie de Henri Brulard*? É ainda fato que a perda do *ego* é garantia das possibilidades de contato com o outro e com o mundo – a voz neutra asseguraria o melhor trânsito entre o Eu, o Outro e o Mundo. O “Eu”, diz o próprio Des Forêts (2001, p. 79), figura como um “intruso”, como “testemunha indiscreta”. Entretanto, entre o “neutro” e o “ele”, inscreve-se certa perturbação pronominal: *Pas à pas jusqu'au dernier* põe constantemente em xeque o movimento dessa escrita de si dedicada a “[...] consertar, graças a uma despersonalização de todo ser, suas forças que diminuem.” (DES FORÊTS, 2001, p. 79). Movimento de despersonalização inquietado e assombrado pelo malogro:

Le moi réduit ici à l'état de fragments, parlant sur un mode aussi impersonnel qu'il se peut, mais il ne se peut guère si ce n'est pas du tout, car comment espérer, par une prétention insensée, se désapproprier de soi, parvenir à délier

de noeud solide qui tient chacun prisonnier de son être propre, s'efforcerait-on de le dissimuler sous une neutralité qui ne soit pas seulement de façade? (DES FORÊTS, 2001, p. 119)⁸.

“Eu” fragmentado que é “eu/moi” e “ele/lui” – certamente outro também –, transformado em “figura metafórica”, figura de

[...] moi-même en un mot, désigné tout au long du parcours par la troisième personne, avec volonté d’effacement sans doute, mais où il ne faut pas voir seulement un procédé commode, de camouflage cousu de fil blanc, quand c’est la méconnaissance de notre singularité propre qui nous impose pour ainsi dire cette désignation grammaticale applicable à tout être en perpétuelle mutation, aux identités multiples, selon les impulsions qui prédominent en lui, comme aussi bien celles qui leur résistent. (DES FORÊTS, 2001, p. 124)⁹.

Movimento de despersonalização revestido de ares, se não ilusórios, ao menos falaciosos – e a voz que se ouve em *Pas à pas jusqu’au dernier* parece dialogar com a interpelação derradeira do narrador-tagarela de *Le bavard*: “Eu mintto!” (DES FORÊTS, 1973, p.76) –: “Celui qui clame sa haine du langage est un imposteur, au mieux, un pitre professionnel jouant de la contradiction pour produire, par son incongruité même, un effet comique.” (DES FORÊTS, 2001, p. 118)¹⁰.

Seja como for, encena-se aqui um teatro: do paradoxo, da contradição, do incongruente e, sobretudo, da discórdia. Mas não de uma discórdia qualquer. A questão do dizer, do se dizer e de in-formar – não se pode esquecer que *Pas à pas jusqu’au dernier* é escrita fragmentária que pretende dar conta de certa subjetividade – é representada no “[...] teatro desta discórdia íntima [onde] se joga e se desenvolve – por vezes ironicamente – o tormento de ser às voltas consigo mesmo.” (DES FORÊTS, 1973, p. 113). Teatro cujo protagonista é esse ser que não

⁸ “O eu reduzido aqui ao estado de fragmentos, falando em um modo tão impessoal quanto possível, sem que isso seja possível se não for por completo, pois como esperar, graças a uma pretensão insensata, desapropriar-se de si, lograr soltar o nó sólido que mantém cada qual prisioneiro de seu próprio ser, esforçar-nos-íamos para dissimulá-lo sob uma neutralidade que não seja apenas de fachada?”

⁹ “[...] **eu mesmo**, em uma palavra, designado ao longo de todo percurso pela terceira pessoa, quiçá com vontade de apagamento, mas onde não se deve ver apenas um procedimento cômodo, de camuflagem costurada com fio branco, quando é o desconhecimento de nossa singularidade própria que nos impõe, por assim dizer, esta designação gramatical aplicável a todo ser em perpétua mutação, às identidades múltiplas, segundo os impulsos que nele predominam, assim como aqueles que a ele resistem.”

¹⁰ “Aquele que clama sua ira da linguagem é um impostor ou, no melhor dos casos, um péssimo profissional que joga com as contradições para produzir, em razão de sua própria incongruidade, um efeito cômico.”

se sente à vontade em lugar algum, esse ser que buscou “tornar-se completamente outro que ele mesmo” e que se dedicou à “desistência de si” (DES FORÊTS, 1973, p. 62) e que, talvez por isso mesmo, em seu momento final, é “[...] *esprit débousolé qui, sur le point de sombrer [...], trouve prétexte, peu avant la chute du rideau, à rire ouvertement de la comédie qu’il se joue.*” (DES FORÊTS, 1973, p. 67)¹¹.

No final das contas, o que se põe em cena é a figura de um fantasma, de um espectro, que se forma graças ao in-forme do não-ser. Nesse sentido, a marcar as reflexões desforêtianas sobre a vacância do sujeito, aquilo que parece ser quase um axioma nesse texto-limite: percurso inexorável e comum a todos – todo sujeito tornar-se-á um “inconcebível não-ser”, que não é nem essência nem transcendência, mas apenas *locus* – “[...] *rien ne reste en l’état, tout est temporaire, hormis cet inconcevable non-être où nous allons devoir contre notre gré retourner pour l’éternité.*” (DES FORÊTS, 2001, p. 15)¹².

Locus que é “fundo da grande noite intemporal” (DES FORÊTS, 2001, p. 17). E que, por isso mesmo, transmuda todo exercício de rememoração em pena perdida: os sujeitos sem Sujeito de *Pas à pas jusqu’au dernier* sabem perfeitamente que o que se tem diante de si é im-memorável. E vale aqui lembrar que *immemorabilis*, em sua forma adjetiva, é, no sentido primeiro do termo, o que não merece ser relatado; no segundo sentido, o que não tem memória; e, no terceiro, tudo o que é indizível ou inenarrável. Não é precisamente a tais registros semânticos que faz alusão *Face à l’immémorable*, texto de 1993 que ecoa no texto póstumo de 2001? Toda memória é precária. Tanto mais a memória escritural que “[...] *ne laissera rien derrière elle, sinon peut-être, dans le meilleur des cas, quelques traces écrites à peine plus durables.*” (DES FORÊTS, 2001, p. 16)¹³.

Traços, ao menos, donde a empresa, infrutífera, é verdade, em *Pas à pas jusqu’au dernier* parece se entregar a certa hecatombe de palavras. É o que, inclusive, se desenha da 1ª à 128ª página dessa breve e estranha escrita de si que sabe o quanto a tentativa de reavivar a memória para contornar seu esquecimento – pois que, com a morte, advém o silêncio intemporal, e a morte é sempre silêncio – está dedicada ao fracasso. Mesmo assim, a verborragia é estratégia para se suportar a dor e a enfermidade. Escritura e palavras têm valor terapêutico – possuem certa “[...] virtude tranquilizadora; aquele que dela tomou experimenta-a como uma libertação.” (DES FORÊTS, 2001, p. 22). São, por isso mesmo, terapia para um corpo cada vez mais em fragmentos, cada vez mais decrépito.

¹¹ “[...] espírito desorientado que, a ponto de soçobrar [...], encontra pretexto, pouco antes de a cortina baixar, para rir abertamente da comédia que ele interpreta para si mesmo.”

¹² “[...] nada permanece em estado, tudo é temporário, com exceção deste inconcebível não-ser para onde devermos contra nossa vontade regressar por toda a eternidade.”

¹³ “[...] não deixará nada atrás de si, talvez quiçá, no melhor dos casos, senão alguns traços escritos um pouco mais duráveis.”

Importa assinalar que, a partir de certo momento da narrativa, *Pas à pas jusqu'au dernier* entrega-se sem pudor à revelação de um corpo em deperdição, rumo ao fim. Em *Poèmes de Samuel Wood*, a voz homônima afirmara: “Tudo o que fala é feito de carne mortal” (DES FORÊTS, 1988, p. 29). Ora, essa carne mortal é corpo que sofre, corpo em dor, e, quase sempre, corpo passional – no sentido primeiro do termo, isto é, aquele sobre o qual a dor se obstina. E é precisamente esse corpo, do qual se (d)escreve o sofrimento, que é lugar de todas as vozes, de todos os sujeitos que ali falam – e é o corpo, diga-se de passagem, que distingue os sujeitos. Esse corpo, ainda, projeta todo(s) o(s) sujeito(s) em uma perda intemporal, perda de tudo. Eis porque o sofrimento do corpo não pode deixar de ser acompanhado, em Louis-René des Forêts, do terror: à degradação do corpo seguir-se-ia a afonia. Que importa igualmente combater uma vez que a afonia aponta para a ruptura total e inexorável: do corpo, da voz, da linguagem e da escritura. Não é precisamente o que diz o fragmento de meio de percurso de *Pas à pas*?

Pause, reprise, pause et reprise à nouveau, stase panique, amorce de reprise hoquetante, ultimes sobresauts de la machine grippé, arrêt sans reprise cette fois. Tête vide, yeux clos, bouche cousue, sommeil souterrain ad infinitum, dépouille en décomposition, soustraite au regard des vivants. Un point, c'est tout. (DES FORÊTS, 2001, p. 40)¹⁴.

Eis, então, que aquele sujeito indefinido que narra tal perda e tal ruptura dá visibilidade, quase à maneira de um anatomista, ao corpo e ao corpo em dor. Inicialmente, um corpo que se vê só – e assinale-se a relevância do emprego do dêitico “*aí está/voilà*” e do tempo verbal do presente do indicativo que fazem da dor, do sofrimento e da morte iminente uma realidade: “*Le voilà seul à présent avec lui-même, comme abandonné dans la nuit, sachant que là-bas au bout du chemin où ne brille plus le soleil, apparaîtra sous peu la face pâle et menaçante de la mort.*” (DES FORÊTS, 2001, p. 47)¹⁵.

Descobre-se, em seguida, um “corpo prostrado” (DES FORÊTS, 2001, p. 78), que mais adiante não é senão “sombra curvada com movimentos hesitantes” (DES FORÊTS, 2001, p. 93). A degradação do corpo, narrada e descrita no presente, declina-se em suas partes: “súbita câimbra na mão direita”, “o joelho esquerdo vacila”, “a queda irresistível”, “o crânio um pouco ensanguentado” (DES FORÊTS, 2001, p. 98-99). Falência que se inicia pela mão que escreve – e a câimbra o impede

¹⁴ “Pausa, retomada, pausa e retomada novamente, terror pânico, esboço de retomada soluçante, derradeiros sobressaltos da máquina emperrada, parada sem retomada desta vez. Cabeça vazia, olhos fechados, boca costurada, sono subterrâneo *ad infinitum*, despojos em decomposição, subtraída ao olhar dos vivos. Um ponto, é tudo.”

¹⁵ “Ei-lo só agora consigo mesmo, como que abandonado na noite, sabendo que lá, ao final do caminho onde não mais brilha o sol, logo aparecerá a face pálida e ameaçadora da morte.”

de escrever de modo legível e, por isso mesmo, de fazer da escritura um “antídoto” contra a enfermidade (DES FORÊTS, 2001, p. 94) – que culmina com uma queda que, não por acaso, faz a cabeça sangrar. Ao desconhecido narrador que assiste ao sofrimento – de si ou de outro – de concluir:

Misère du corps, misère de l'esprit [...], la lente mais inexorable régression de ses facultés physiques et mentales, contre quoi il ne peut rien, pas même, telle est sa faiblesse, les garder secrètes, à l'abri des regards, comme un lépreux se voile le visage. (DES FORÊTS, 2001, p. 95-96)¹⁶.

Se esse corpo decadente perdeu toda vitalidade, resta(m)-lhe, porém, sua(s) voz(es). Do corpo físico cujo “fluxo vital está em vias de esgotamento” (DES FORÊTS, 2001, p. 80), “corpo refratário aos cuidados médicos” (DES FORÊTS, 2001, p. 111), toma o lugar a superabundância verbal que se investe de poder salvador:

Si cette profusion verbale a un sens, c'est d'atténuer le tourment de l'être sur sa fin, auquel même un radotage discoureur semble préférable à la passivité du non-dire, que seuls justifieraient une douleur suffocante ou l'essoufflement du grand âge. Les hurlements, les râles sont toutefois un mode d'expression, la manifestation animale de l'organisme qui se défend comme il peut. (DES FORÊTS, 2001, p. 75)¹⁷.

Desses gritos, desses resmungos, a voz ocupa-se em emitir seus sons e dar-lhe acolhida. Pois a voz, justamente, tem tudo de uma respiração. O corpo está quase morto, mas ele ainda respira, prolongando a vida:

Ne plus appeler au langage, comment le pourrait-il de son plein gré, lui qui n'a d'autre point d'appui que sa voix plaintive, laquelle, altérée par les maux du viel âge et la crainte du trépas, n'en demeure pas moins la sienne, son unique recours, sa dernière tentative de survie. (DES FORÊTS, 2001, p. 97)¹⁸.

¹⁶ “Miséria do corpo, miséria do espírito [...], a lenta mas inexorável regressão de suas faculdades físicas e mentais, contra o que ele nada pode, nem mesmo, tamanha é sua fraqueza, mantê-las secretas, ao abrigo dos olhares, como um leproso que cobre seu rosto.”

¹⁷ “Se este profusão verbal tem um sentido é o de atenuar o tormento do ser próximo a seu fim, ao qual até mesmo uma patacoada falastrona parece preferível à passividade do não-dizer, justificáveis apenas por causa de uma dor sufocante ou da sufocação da idade avançada. Os gritos, as reclamações são entretanto um modo de expressão, a manifestação animal do organismo que se defende como pode.”

¹⁸ “Não mais pedir ajuda à linguagem, como ele poderia de bom grado, ele que não tem outro ponto de apoio senão sua voz queixosa, voz que, alterada pelos males da velha idade e pelo temor do trespasse, não deixa de ser sua, seu único recurso, sua última tentativa de sobrevivência.”

Voz a gritar que não hesitará em implorar: “Deixem-me, suplico, deixem-me um momento respirar uma última vez!” (DES FORÊTS, 2001, p. 31). O que se passa aqui é um movimento inequívoco de um sujeito que, em seu esforço de “lutar contra a asfixia que o ameaça” (DES FORÊTS, 2001, p. 40), busca reavivar, ou por ela chamar, a presença. De certo modo, a respiração é marca de um corpo ainda em ação, é força que teima em permanecer. É, pois, graças a ela que o sujeito deixaria de morrer, subtrair-se-ia ao tempo. Respirar é entrar em diapásão com o mundo vivente, é respirar com ele. Mesmo que a esperança seja ilusória:

Assis dehors dans un fauteil d'osier, il se tient penché en avant à observer de près les papillons et les guêpes voler de fleur en fleur, les fourmis et les lézards se frayer un chemin dans la pelouse qui est, à leur échelle, comme une forêt vierge. La contemplations de ces vaillantes petites créatures en activité incessante lui fait venir les larmes aux yeux, soit par compassion sénile envers lui-même contraint désormais à l'inaction, soit pas émotivité devant ce théâtre en miniature de la vie saisonnière où, pour sa part, il n'est animé que par l'absence de tout espoir. (DES FORÊTS, 2001, p. 101)¹⁹.

Diga-se, por fim, que a logorréia a que ali se entrega(m) o(s) sujeito(s) asseguraria à expressão, em contato com o fim iminente, poder de verdade que, até então, não se alcançara. Como se pensa Yves Bonnefoy (1992, p. 126) em seu ensaio sobre Louis-René des Forêts, a escritura fosse mais verdadeira que a palavra, pois as marcas deixadas pela primeira não apenas iluminariam e aproximariam todo o passado, como o reavivariam e o tornariam presente experimentado que escapou do “[...] poder corruptor do tempo e que assumiu valor de eternidade.” (DES FORÊTS, 2001, p. 16). Escrever para tentar permanecer no presente, escrever sem cessar para tentar adiar a morte:

[...] les mots ne s'enchaînent aux mots qu'afin de faire obstruction à la redoutable pensée de la mort — ou qu'en toute conscience de leur inefficacité on adopte une attitude passive et se taise, comme si le sort en était déjà jeté, ce qu'il est à l'évidence, ce qu'il fut dès l'abord, ne s'en aviserait-on que sur le tard. Et cependant, bien que le verdict soit sans appel, quelque chose qui est la vie fait

¹⁹ “Sentado lá fora em uma poltrona de vime, ele mantém-se curvado para frente, observando de perto as borboletas e as abelhas voarem de flor em flor, as formigas e as lagartixas abrirem caminho na grama que, na escala deles, é como uma floresta virgem. A contemplação destas valentes pequenas criaturas em atividade incessante lhe faz virem lágrimas aos olhos, seja por compaixão senil em relação a ele mesmo, obrigado doravante à inação, seja por emotividade diante deste teatro em miniatura da vida sazonal onde, por sua vez, não há animação senão pela ausência de toda esperança.”

qu'on refuse de s'y soumettre, préférant se leurrer avec des mots plutôt que s'en aller hors du monde rejoindre docilement l'immense peuple endormi, à jamais invisible et silencieux des morts. (DES FORÊTS, 2001, p. 65)²⁰.

Permanecer no mundo graças à escritura é buscar “construir para si um mundo vivível” (DES FORÊTS, 2001, p. 123). É tentar permanecer na pura visibilidade, no registro daquilo que ainda é visto. Recorrer por isso mesmo às palavras é, igualmente, permanecer no registro daquilo que ainda é ouvido. Escritura e palavra são o que garantem a presença – ou a ilusão da presença, pois que privada de ser, fantasmática – e que adiam... a morte. Escritura e palavra que oferecem ao corpo moribundo daquele que escreve salvação que, no fim das contas, passa pelo poético. Em *Face à l'immémorable*, decreta-se claramente qual é, afinal, a tarefa da linguagem:

Perpétuer, du moins pour un temps, ce que la mort s'apprête à réduire en poussière, tel est parmi d'autres le rôle du langage. Il agit comme un filtre en ce qu'il ne laisse passer que ce qui répond à sa demande [...], c'est à lui seul qu'il incombe d'insufler la vie aux événements révolus et selon un mode qu'on appellera, faute de mieux, poétique. (DES FORÊTS, 2003a, p. 16)²¹.

Conclusivo passo

Lê-se em metade do caminho narrado:

Allons, réveille-toi, secoue ta vieille carcasse et debout sans tarder, sinon prends garde de te rendormir cette fois pour de bon; enfoui dès lors, claustré dans une nuit perpétuelle, comme il t'advient fatalement, mais évite autant faire que se peut d'en hâter l'échéance par apathie ou volonté insidieuse de perdition, ne sois pas le fossoyeur de toi-même [...] Il reste beaucoup à faire pour prendre repos et, ne saurais-tu quoi au juste, ni par où commencer, de cette ignorance même

²⁰ “[...] as palavras não se seguem às palavras senão a fim de fazer obstrução ao temível pensamento da morte — ou porque em toda consciência de sua ineficácia adota-se uma atitude passiva e se cala, como um sortilégio que já tivesse sido lançado, o que ele evidentemente é, o que ele foi desde o início, mesmo que disto se aperceba muito tarde. E, no entanto, embora o veredito não aceite apelação, alguma coisa que é a vida faz com que nos recusemos a ela nos submetermos, preferindo nos enganar com palavras mais do que ir fora do mundo encontrar docilmente o imenso povo adormecido, para sempre invisível e silencioso dos mortos.”

²¹ “Perpetuar, ao menos por um tempo, o que a morte está prestes a reduzir a poeira, tal é entre outras a função da linguagem. Ela age como um filtro pelo qual não deixa passar senão o que responde a seu pedido [...], é somente a ele que incumbe de insuflar a vida aos acontecimentos passados e segundo um modo que se chamará, por falta de coisa melhor, poético.”

tu tireras la force d'agir [...] Mets fin à tout cela et ressaisis-toi, si seulement il en est encore temps. (DES FORÊTS, 2001, p. 57-58)²².

A injunção, evidente, a um “tu/tu”, é paradigmática de tudo quanto até aqui se disse sobre os jogos equívocos empreendidos pela linguagem para se esperar a morte. O convite à tagarelice que, lembre-se, abre a narrativa em *Pas à pas jusqu'au dernier*, é aqui reforçado por essa interpelação à ação e ao controle de si que assegurariam ainda ao sujeito a capacidade de não jogar segundo as regras da morte, tanto mais que o sujeito desforêtiano parece ter a “[...] convicção inabalável que se acalmar, mostrar-se submisso à razão é entrar no jogo da morte.” (DES FORÊTS, 2003a, p. 41).

COSTA, L. A. Writing to wait for the death: the last Louis-René des Forêts. *Itinerários*, Araraquara, n. 41, p. 305-316, jul./dez. 2015.

■ **ABSTRACT:** *Pas à pas jusqu'au dernier is a posthumous text, published in 2001, by the almost secret and discreet Louis-René des Forêts. In this text with an air of self-portrait – from where, however, seems to be absent the “I” of the author, replaced by the barthesian and blanchotian neutral –, a fragmentary narrative is taken up by an almost indefinite subject waiting for death: there is represented physical and discursive figures reflecting on their last moment. So an elder body and the body of language enter into dialogue and conflict in order to postpone the moment that affects everyone: the moment of “our” death.*

■ **KEYWORDS:** *Louis-René des Forêts. Writing. Death. Subjectivity(s).*

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BLANCHOT, M. **A conversa infinita: a ausência do livro**. São Paulo: Escuta, 2010.

BONNEFOY, Y. Une écriture de notre temps. In: _____. **La verite de parole et autres essais**. Paris: Mercure de France, 1992. p. 123-279.

²² “Vamos, acorde, sacode sua velha carcaça e fique de pé sem tardar, senão fique atento para não voltar a dormir, esta vez para sempre; enterrado desde então, enclausurado em uma noite perpétua, como fatalmente acontecerá a você, mas evite o quanto puder apressar o prazo pela apatia ou vontade insidiosa de perdição, não seja o coveiro de você mesmo [...] Há muito ainda o que fazer para tomar do repouso e, você não sabe muito o que, nem por onde começar, desta mesma ignorância você retirará a força para agir [...] Coloque fim a isto tudo e reerga a cabeça, se ainda houver tempo para tanto.”

DES FORÊTS, L.-R. **Le bavard**. Paris: Gallimard, 1973.

_____. **Poèmes de Samuel Wood**. Paris: Fata Morgana, 1988.

_____. **Ostinato**. Paris: Gallimard, 1997.

_____. **Pas à pas jusqu'au dernier**. Paris: Gallimard, 2001.

_____. **Face à l'immémorable**. Paris: Fata Morgana, 2003a.

_____. **Voies et détours de la fiction**. Paris: Fata Morgana, 2003b.

QUIGNARD, P. **Le vœu de silence**: essai sur Louis-René des Forêts. Paris: Mercure de France, 2005.

Recebido em 31/10/2014

Aceito para publicação em 17/06/2015



RESENHAS
REVIEWS

TRILHAS DO FANTÁSTICO

Gloria Carneiro do AMARAL*

CAMARANI, A. L. S. **A literatura fantástica**: caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. 216 p. (Coleção Letras, 9).

Sempre que vou a um congresso centrado no fantástico ou dou um curso sobre o assunto, surpreende-me o grande número de participantes que, em geral, têm um largo repertório de leitura nesta área. O interesse é, portanto, pacífico. Não tão pacíficas são as abordagens e perspectivas teóricas. Torna-se, por essas duas razões, muito oportuno este trabalho de Ana Luiza Camarani que traz um estudo minucioso das teorias mais veiculadas sobre o gênero.

Atentando-se para o desenvolvimento dos capítulos, constataremos a adequação do título: “caminhos teóricos”. Trata-se de uma discussão instalada em trilhas da história literária. Retomar a visão geral da própria autora na sua introdução pode ser útil: o estudo se abre com autores precursores, seguem-se os textos fundadores e amplamente frequentados para se chegar aos teóricos mais contemporâneos que alargam perspectivas e, no entender da autora, representam uma evolução da teoria.

Partir dos precursores e dos autores do começo do século XIX permite-nos observar questões que foram reiteradamente retomadas ao longo do tempo. Sainte-Beuve questiona-se, em 1830, sobre a persistência do fantástico, sua evolução para “uma arte nova”, cujos contornos apresentar-se-iam apenas esboçados ou sobre sua permanência num estado vago, indefinido e que não deve ser levado tão a sério, segundo esse formador de opinião da época. Uma desconfiança que persistiu durante certo tempo, com olhares enviesados para este tipo de literatura. Paralelamente a esta desconfiança acompanhamos as reflexões empenhadas de Charles Nodier, figura cujo destaque é reconhecido no início do Romantismo, reverenciada inclusive pelo jovem Victor Hugo.

Mostra-nos a autora que um primeiro balanço de um historiador da literatura vem, em 1951, com Pierre-Georges Castex que aponta um aspecto fundamental e persistente: o fantástico situa-se no fio da navalha do mistério e do real. Acresce-se uma questão que interessa à contemporaneidade: a modalidade mais recorrente

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês. São Paulo – SP – Brasil. 05508-010. Universidade Presbiteriana Mackenzie. Programa de Pós-Graduação em Letras. São Paulo – SP – Brasil. 01241-001 – glomar@uol.com.br

de que se serve o fantástico é o conto, cuja voga começa na França através de Hoffmann. Temos então a assimilação do fantástico a uma forma de contornos igualmente difíceis de se definir o que pode sugerir novas indagações sobre essa associação. Afinal, já declarava nosso contista Mário de Andrade (1972, p. 5): “Em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto.”

A inserção na história literária não quer dizer que a autora tenha deixado de lado uma leitura atenta e pessoal dos textos estudados. Um bom exemplo disso é o citadíssimo ensaio de Lovecraft, “*Supernatural horror in literature*”, muito traduzido, mas nem por isso, parece-me, tão lido. Camarani nos mostra, de forma bem fundamentada, como, para esse autor do início do século XX (1890-1937), a atmosfera de horror gótico e de medo é elemento de base da narrativa fantástica.

Outro aspecto importante desse estudo é a análise das teorias de Todorov, quase infalivelmente citadas em eventos e textos, mas que dificilmente tem seus acertos e contradições analisados passo a passo. Camarani faz justiça a esse teórico precursor, muitas vezes visto através de abordagens superficiais, que pouco levam em consideração o caráter pioneiro de seu trabalho e o corpus de estudo restrito a textos do século XIX. Podemos seguir aqui diversas visões de *Introdução à literatura fantástica* e chamar atenção para o título em que o autor estabelece os limites de sua obra: uma introdução. Bellemin-Noël, em texto escrito pouco depois, tem uma visão positiva das reflexões do búlgaro e aponta seu acerto ao passar a estudar instâncias puramente literárias. Valérie Tritter chama atenção para as reflexões de Todorov sobre o papel do leitor. Remo Ceserani, cujo livro já é de 2004, atribui a Todorov o mérito de “promover” a “modalidade fantástica”, termo que prefere a gênero. Michel Vignes, que envereda pela investigação de um fantástico poético, embora se oponha a Todorov exatamente por voltar-se para a poesia, faz suas reflexões através dele. Rever o papel – muito criticado e mal avaliado – de *Introdução à literatura fantástica* na fortuna crítica do fantástico já é uma boa contribuição do estudo de Camarani; a César o que é de César: o teórico búlgaro é colocado em seu papel de precursor dos estudos sobre a modalidade, o gênero ou subgênero fantástico.

A abordagem psicanalítica de Bellemin-Noël traz a baila outro texto muito lido por quem se interessa pelo fantástico: “*Das Unheimliche*” (1919), de Freud, que discute o inquietante que jaz no íntimo do ser humano e que os textos fantásticos trazem à tona.

No capítulo III, fazem-se presentes teóricos recentes e de origem variada: Jacques Finné, Filipe Furtado, Joël Malrieu, Valérie Tritter, Remo Ceserani, Michel Vignes e David Roas. Este último é particularmente interessante, por ter, ele também, como ponto de partida uma retomada centrada na tradição e história do fantástico. Camarani, na sua leitura criteriosa, nos mostra como Roas muda o rumo das reflexões sobre o fantástico, aprofunda-as e propõe a questão fundamental da

sua sobrevivência após a mecânica quântica. O que, de certa forma, é objeto das reflexões de Maupassant em alguns de seus contos.

Podemos acompanhar neste capítulo, o diálogo constante que a autora estabelece entre os diversos críticos estudados. As opiniões de Valérie Tritter, por exemplo, são ocasião da revisão de vários textos já examinados. E também a cada novo crítico, vemos um aspecto diferente que se apresenta. Tritter chama atenção para um protagonismo basicamente masculino na ficção fantástica, com algumas exceções como *Aura*, de Carlos Fuentes e *The turn of the screw*, de Henry James. Michel Vignes descortina aspectos muito particulares por se ocupar de poesia, focando-se especialmente em espaços tais que ruínas ou cemitérios e a presença de figuras espectrais e até da temática do duplo em “*La nuit de décembre*” de Musset.

O trabalho ainda nos brinda com um capítulo sobre dois críticos brasileiros: José Paulo Paes e Selma Calasans Rodrigues. O primeiro, nos diz a autora, tem poucas páginas sobre o fantástico, mas examina todos os teóricos em voga e enuncia observações acertadas sobre o que ele chama de subgênero. A segunda mostra a figura do Diabo compondo o fantástico sempre sob a perspectiva da natureza humana, deixando de lado o teológico.

A literatura fantástica: caminhos teóricos vem, portanto, bem a calhar para os estudos sobre essa modalidade, gênero ou subgênero, para levar em conta a nomenclatura variada dos críticos estudados. E como modelo de pesquisa mostra bem que a leitura atenta dos textos é sempre um método de trabalho eficaz.

REFERÊNCIA

ANDRADE, M. **O empalhador de passarinho**. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Amizade, p. 103
Apuro formal, p. 291
Autodeterminação, p. 103
Autoria feminina, p. 183
Autoria, p. 69
Brasil e Argentina, p. 259
Budismo, p. 217
Buenos Aires, p. 53
Correspondência, p. 291
Criollismo universal, p. 53
Crítica, p. 291
Cultura de massa, p. 137
Deserto, p. 123
Diferença, p. 37
Eduardo Pavlovsky, p. 235
Escrita feminina, p. 199
Escritura, p. 305
Feminismo, p. 183
Fernández Mallo, p. 69
Fronteira, p. 15
Generación de 1898, p. 157
Hibridação, p. 137
História literária, p. 85
Identidade cultural, p. 15
Identidade, p. 37, p. 199
Imaginário, p. 37
Imunização, p. 103
Indianismo, p. 279
Joaquim Norberto de Sousa Silva, p. 259
Jorge Luis Borges, p. 53
Juan María Gutiérrez, p. 259
Julio Cortázar, p. 85
Lengua, p. 53
Literatura argentina, p. 85
Literatura comparada, p. 15
Literatura e política, p. 259
Literatura, p. 53
Louis-René des Forêts, p. 305
Luis Rafael Sánchez, p. 137
Lukács, p. 235
Machado de Assis, p. 291
Metaficção historiográfica, p. 199
Metáfora, p. 217
Meyerhold, p. 235
Miguel de Unamuno, p. 169
Montserrat Roig, p. 183
Morte, p. 305
Mulher, p. 183
Nação, p. 15
Narrativa breve espanhola, p. 157
Narrativa hispano-americana, p. 199
Naufrágio, p. 37
Niebla, p. 169
Nísia Floresta, p. 279
Itinerários, Araraquara, n. 41, p.1-336, jul./dez. 2015

O espaço na literatura, p. 169

Oitocentismo, p. 279

Originalidade, p. 69

Pío Baroja, p. 157

Poesia argentina, p. 217

Pós-boom, p. 137

Profecia, p. 123

Realismo, p. 235

Riso, p. 103

Roberto Bolaño, p. 123

Roberto Juarroz, p. 217

Romance latino-americano, p. 85, p. 137

Romantismo, p. 259

Siglo XX, p. 157

Subjectividade(s), p. 305

Terra arrasada, p. 123

Theodor Adorno, p. 235

Topoanálise, p. 169

Tradição, p. 15

Vazio, p. 217

SUBJECT INDEX

- 20th Century*, p. 157
Argentine literature, p. 85
Argentinean poetry, p. 217
Authorship, p. 69
Borders, p. 15
Brazil and Argentina, p. 259
Buddhism, p. 217
Buenos Aires, p. 53
Comparative literature, p. 15
Correspondence, p. 291
Critic, p. 291
Cultural identity, p. 15
Death, p. 305
Desert, p. 123
Difference, p. 37
Eduardo Pavlovsky, p. 235
Empty, p. 217
Feminine authorship, p. 183
Feminine writing, p. 199
Feminism, p. 183
Fernández Mallo, p. 69
Formal refinement, p. 291
Friendship, p. 103
G. Lukács, p. 235
Generation of 1898, p. 157
Historiographic metafiction, p. 199
Hybridization, p. 137
Identity, p. 37, p. 199
Imaginary, p. 37
Immunization, p. 103
Indians, p. 279
Joaquim Norberto de Sousa Silva, p. 259
Jorge Luis Borges, p. 53
Juan María Gutiérrez, p. 259
Julio Cortázar, p. 85
Language, p. 53
Latin American novel, p. 137
Latin American post-boom, p. 137
Latin-American novel, p. 85
Laughing, p. 103
Literary history, p. 85
Literature and politics, p. 259
Literature, p. 53
Louis-René des Forêts, p. 305
Luis Rafael Sánchez, p. 137
Machado de Assis, p. 291
Mass culture, p. 137
Metaphor, p. 217
Meyerhold, p. 235
Miguel de Unamuno, p. 169
Montserrat Roig, p. 183
Nation, p. 15
Niebla, p. 169
Nineteenth-century, p. 279

Nisia Floresta, p. 279

Originality, p. 69

Pío Baroja, p. 157

Prophecy, p. 123

Realism, p. 235

Roberto Bolaño, p. 123

Roberto Juarroz, p. 217

Romanticism, p. 259

Self-determination, p. 103

Shipwreck, p. 37

Spanish American narrative, p. 199

Spanish short narratives, p. 157

Subjectivity(s), p. 305

The space in literature, p. 169

Theodor Adorno, p. 235

Topoanalysis, p. 169

Tradition, p. 15

Universal criollismo, p. 53

Waste land, p. 123

Woman, p. 183

Writing, p. 305

ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*

- ALÓS, Anselmo Peres, p. 15
- ALVES, Wanderlan da Silva, p. 137
- AMARAL, Gloria Carneiro do, p. 319
- AZEVEDO, Luciene, p. 69
- CAMPOS, Alexandre Silveira, p. 169
- CATALÃO, Marco, p. 217
- CHAGAS, Pedro Dolabela, p. 85
- CIPRESTE, Karla Fernandes, p. 103
- COSTA, Leila de Aguiar, p. 305
- CRIPPA, Francesca, p. 157
- KAHMANN, Andrea Cristiane, p. 15
- LOTUFO, Marcelo Freddi, p. 259
- OLIVEIRA, Katia Aparecida da Silva, p. 183
- PIRES, Daniela Silva, p. 85
- RAUSCHENBERG, Nicholas Dieter Berdaguer, p. 235
- ROCHA, Carlos, p. 291
- RUGGIERI, Mariana, p. 123
- SANTOS, Ana Cristina dos, p. 199
- TABAK, Fani Miranda, p. 279
- VACCARO, Santo Gabriel, p. 53
- VECCHIO, Daniel, p. 37

ÍNDICE DE RESENHAS/ *REVIEWS INDEX*

Autores e Resenhadores/
Authors and Reviewers

Livros Resenhados/
Reviewed Books

CAMARANI, Ana Luiza Silva, p.
AMARAL, Gloria Carneiro do (Res.),
p. 319

*A literatura fantástica: caminhos
teóricos*, p. 319

DIRETRIZES PARA AUTORES

Normas para apresentação de originais

A *Itinerários* - Revista de Literatura é uma publicação semestral arbitrada e indexada – avaliada como Qualis A1 –, vinculada ao PPG em Estudos Literários. Publica, desde 1990, trabalhos originais das mais variadas linhas de pesquisa dos Estudos Literários produzidos **por pesquisadores doutores e doutorandos** de instituições nacionais e internacionais, sob a forma de artigos inéditos ou resenhas. Podem ser objeto de resenha obras de teoria e crítica literária publicadas no máximo há 3 anos para obras nacionais e 5 anos para obras estrangeiras.

Os trabalhos poderão ser redigidos em português ou em outro idioma, devendo vir acompanhados de título, resumo e palavras-chave, no idioma do texto e em inglês. Os autores devem informar, em nota de rodapé informações referente ao(s) nome(s) do(s) autor(es): Universidade por extenso (na língua original da universidade), sigla, faculdade, departamento, cidade, estado, país – email.

Ex: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Literatura, Araraquara, São Paulo, Brasil – e-mail

Atenção: os trabalhos enviados sem esses dados, inclusive os e-mails, serão descartados.

Originais

Apresentação. O texto deve ser redigido em Word for WINDOWS, versão 6.0 ou mais recente, corpo 12, fonte Times New Roman, espaçamento 1,5. Os artigos devem ter de 10 a 18 páginas no máximo e as resenhas até 3 páginas.

Estrutura. Obedecer à seguinte sequência: título; nome(s) do(s) autor(es) seguido(s) de nota de rodapé conforme indicação acima; resumo (com o máximo de 200 palavras); palavras-chave (com até 5 palavras); texto; título em inglês; abstract e keywords; referências (somente obras citadas no texto).

Qualquer menção ou citação de autor ou obra no corpo do texto, remetendo às referências, deve aparecer com o ano de publicação e a página, inclusive as epígrafes. Citações em língua estrangeira devem vir no corpo do trabalho e sua tradução em nota de rodapé.

Usar negrito para ênfase e itálico para palavras em língua estrangeira. Títulos de obras devem aparecer em itálico, letra maiúscula apenas no início da primeira palavra (ex: *Caminhos da semiótica literária*), e capítulos, contos, ou partes de uma obra devem ser apresentados entre aspas.

Referências. Devem ser dispostas em ordem alfabética pelo último sobrenome do primeiro autor e seguir a NBR 6023 da ABNT.

Livro

SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose**: o mito de Narciso. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

Capítulo de livro

MANN, T. A morte em Veneza. In: CARPEAUX, O. M. (Org.), **Novelas alemãs**. São Paulo: Cultrix, 1963, p.113-119.

Dissertação e tese

PASCOLATI, S. A. V. **Faces de Antígona**: leituras e (re)escrituras do mito. 2005. 290 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

Artigo de periódico

GOBBI, M. V. Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários** – Revista de Literatura, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004.

Artigo de jornal

GRINBAUM, R. Crise no país divide opinião de bancos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 mar. 2001. Dinheiro, p.3.

Trabalho publicado em anais

PINTO, M. C. Q. de M. Apollinaire: permanência e transformação. In: XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 1996, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: ANPOLL, 1966, p. 216-218.

Publicação On-line – INTERNET

TAVES, R. F. Ministério corta pagamento de 46,5 mil professores. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 maio 1998. Disponível em <http://www.oglobo.com.br/>. Acesso em 19 maio 1998.

Citação no texto. O autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, separado por vírgula da data de publicação (CANDIDO, 1999). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: Candido (1999) assinala... Quando for necessário especificar página(s), esta(s) deverá(ão) seguir a data, separada(s) por vírgula e precedida(s) de p. (CANDIDO, 1999, p.543). As

citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (CANDIDO, 1999a) (CANDIDO, 1999b). Quando a obra tiver até três autores, indicam-se todos eles, separando os sobrenomes por ponto e vírgula (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998), e quando tiver mais de três, indica-se o primeiro seguido de et al. (GILLE et al., 1960).

Citações de até 3 linhas vêm entre aspas, seguidas do nome do autor, data e página. Com mais de 3 linhas, vêm com recuo de 4 cm na margem esquerda, corpo menor (fonte 11) e sem aspas, também seguidas do nome do autor, data e página. As citações em língua estrangeira devem vir em itálico com tradução em nota de rodapé.

Citação direta com mais de três linhas

Paul Valéry (1991, p. 208) concorda com a definição de Mallarmé, mas lhe faz uma ressalva:

[...]esses discursos são diferentes dos discursos comuns, os versos, extravagantemente ordenados, que não atendem a qualquer necessidade, a não ser às necessidades que devem ser criadas por eles mesmos; que sempre falam apenas de coisas ausentes, ou de coisas profunda e secretamente sentidas; estranhos discursos, que parecem feitos por outra personagem que não aquele que os diz, e dirige-se a outro que não aquele que os escuta. Em suma, é uma linguagem dentro de uma linguagem.

Citação direta com três linhas ou menos

É de Manuel Bandeira (1975, p. 39) o seguinte comentário: “[...] a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia.”

Citação indireta

Tem-se na paródia, como afirma Linda Hutcheon (1985, p.21), a manifestação textualizada da auto-referência, do nível metadiscursivo da criação literária.

Citação de vários autores

Não me estenderei sobre esse assunto, por considerá-lo devidamente discutido pelos marxistas clássicos (MARX, 1983, 1969; LENIN, 1977a; LUXEMBURG, 1978).

Citação de várias obras do mesmo autor

Há nele uma diversidade de formas de trabalho; mas em geral subsumidas no capital, e não externas a ele e que resistem à sua expansão, consoante desejam certos partidários do campesinato, cujo exemplo maior é Martins (1979, 1980, 1984, 1986).

Citação de citação

Para Vianna (1986, p. 172 apud SEGATTO, 1995, p. 214), “[...] a política do PCB acabou por imprimir uma conotação progressista na natureza congenitamente autoritária do estado brasileiro.”

Notas. Devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no pé de página; as remissões para o rodapé devem ser feitas por números, na entrelinha superior.

Anexos e apêndices: Só quando absolutamente necessários.

Tabelas: Numeradas consecutivamente com algarismos arábicos e com títulos.

Figuras: As figuras, mesmo incluídas no texto, devem ser apresentadas à parte em arquivo-imagem, nos formatos: .bmp, .gif, .ipg, .jpg, .cdr, .pcx, ou .tiff.

Recomenda-se examinar os números da Revista disponíveis on line.

A desconsideração das normas implicará a não publicação do trabalho. Os artigos recusados não serão desenvolvidos ao(s) autor(es).



Apoio

Programa de apoio às publicações científicas periódicas da PROPe/UNESP

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Números já publicados e respectivos temas:

- 1 – Linguagem/Libertação
- 2 – Mito e literatura
- 3 – Oswald de Andrade e outros assuntos
- 4 – Literatura infantil e juvenil
- 5 – Teatro
- 6 – Teatro
- 7 – Graciliano Ramos/Mário de Andrade
- 8 – Viagem, viagens/outros assuntos
- 9 – Fundamentos da resistência em literatura, teoria e crítica
- 10 – Narrar e resistir/Rumos experimentais da arte na 2ª metade do século
- 11 – A voz do índio
- 12 – Narrativa: linguagens
- 13 – Raízes do Brasil: encontros e confrontos
- 14 – Literatura e artes plásticas
- 15/16 – A questão do sujeito/Narrativa e imaginário
- 17/18 – Leitura e Literatura infantil e juvenil
- 19 – O Fantástico
- 20 – Número especial – Semiótica
- 21 – Literatura e poder / Re/escrituras
- 22 – Literatura e História
- 23 – Literatura e História 2
- 24 – Narrativa Poética
- 25 – Guimarães Rosa
- 26 – Gêneros literários: formas híbridas
- 27 – Hibridismo, configurações identitárias e formais
- 28 – Poesia: teoria e crítica
- 29 – Machado de Assis
- 30 – Antonio Candido
- 31 – Relações literárias França/Brasil
- 32 – Literatura contemporânea
- 33 – Literatura comparada
- 34 – Dramaticidade na literatura
- 35 – Literaturas de Língua Portuguesa
- 36 – Literatura & Cinema
- 37 – Literaturas de expressão inglesa
- 38 – Tradução Literária
- 39 – Literaturas em Língua Alemã
- 40 – Escritas do Eu



STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275
e-mail: laboratorioeditorial@fclar.unesp.br
site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Produção Editorial:

