

Literatura

crítica comparada

Literatura

crítica comparada

João Luis Pereira Ourique
João Manuel dos Santos Cunha
Gerson Roberto Neumann
(Organizadores)



Editora e Gráfica Universitária
PREC - UFPel

Pelotas | 2011



Obra publicada pela Universidade Federal de Pelotas

Reitor: Prof. Dr. Antonio Cesar Gonçalves Borges
Vice-Reitor: Prof. Dr. Manoel Luiz Brenner de Moraes
Pró-Reitor de Extensão e Cultura: Prof. Dr. Luiz Ernani Gonçalves Avila
Pró-Reitora de Graduação: Prof. Dra. Eliana Pávovas Brito
Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação: Prof. Dr. Manoel de Souza Maia
Pró-Reitor Administrativo: Prof. Ms. Elío Paulo Zonta
Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento: Rogério Dalro Knuth
Pró-Reitor de Recursos Humanos: Admin. Roberta Triewweiler
Pró-Reitor de Infra-Estrutura: Renato Brasil Kourrowski
Pró-Reitora de Assistência Estudantil: Assistente Social Carmen de Fátima de Mattos do Nascimento

CONSELHO EDITORIAL

Profª. Dra. Carla Rodrigues	Prof. Dr. Carlos Eduardo Wayne Nogueira
Profª. Dra. Cristina Maria Rosa	Prof. Dr. José Estevan Gaya
Profª. Dra. Flavia Fontana Fernandes	Prof. Dr. Luiz Alberto Brettas
Profª. Dra. Francisca Ferreira Michelin	Prof. Dr. Vitor Hugo Borba Manzke
Profª. Dra. Luciane Prado Kantorski	Prof. Dr. Volmar Geraldo da Silva Nunes
Profª. Dra. Vera Lucia Bobrowsky	Prof. Dr. William Silva Barros



Editora e Gráfica Universitária
Rua Lobo da Costa, 447 – Pelotas, RS – CEP 96010-150
Fone/fax: (53) 3227 8411
E-mail: editora@ufpel.edu.br

Diretor da Editora e Gráfica Universitária: Carlos Gilberto Costa da Silva
Gerência Operacional: João Henrique Bordin

Impresso no Brasil
Edição: 2011
ISBN: 978-85-7192-785-8
Tiragem: 300 exemplares

Edição e preparação dos originais: João Luis Pereira Ourique
João Manuel dos Santos Cunha
Diagramação: Ricardo André Ferreira Martins
Revisão geral: João Luis Pereira Ourique
João Manuel dos Santos Cunha
Lizandro Carlos Calegari
Arte final capas: Gilnei da Paz Tavares

Dados de catalogação Internacional na fonte:
(Marlene Cravo Castillo – CRB-10/744)

L775 Literatura: crítica comparada / org. [por] João Luis Pereira Ourique,
João Manuel dos Santos Cunha, Gerson Roberto Neumann.
Pelotas: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011.
254 p.; 14x21 cm.

ISBN: 978-85-7192-785-8

1. Literatura comparada. 2. Crítica literária. 3. Teoria crítica.
4. Interdisciplinaridade. 5. Intertextualidade. I. Ourique, João Luis Pereira.
II. Cunha, João Manuel dos Santos. III. Neumann, Gerson Roberto.
CDD 801.95

Este livro ou parte dele pode ser reproduzido por qualquer meio
sem autorização por escrito dos autores, desde que indicadas as fontes.

6 • APRESENTAÇÃO

9 • SEÇÃO 1

**10 • O LOCAL DA LITERATURA COMPARADA:
INTERDISCIPLINARIDADE E
INTERTEXTUALIDADE**

João Manuel dos Santos Cunha

**21 • LITERATURA COMPARADA E
INTERDISCIPLINARIDADE**

Eduardo F. Coutinho

**31 • OUTROS PALIMPSESTOS:
FICÇÃO E HISTÓRIA – 2001-2010**

Marilene Weinhardt

**57 • BORGES PRECURSOR. ESTRIBACIONES ENTRE
LITERATURA COMPARADA E HIPERTEXTUALIDAD**

Adriana Crolla

73 • QUINCAS BERRO D'ÁGUA, ONTEM E HOJE

Helena Bonito Couto Pereira

91 • SEÇÃO 2

93 • TEMPOS DE REPRESSÃO

Gerson Roberto Neumann

**105 • O FILOCTETES DE HEINER MÜLLER
OU SOBRE A EFICÁCIA DA MENTIRA**

Leonardo Munk

**119 • FORÇA, AUTORIDADE E VIOLÊNCIA
COMO CATEGORIAS PARA SE LER A LITERATURA**

Rosana Cristina Zanelatto Santos

131 • SUJEITOS OPRIMIDOS, VOZES SILENCIADAS

Rosani Ketzner Umbach

145 • CONFIGURAÇÕES DA MEMÓRIA EM CAIO FERNANDO ABREU

Ana Paula Cantarelli

159 • A IMINÊNCIA DA PERDA: UMA REFLEXÃO SOBRE AS OBRAS ANGÚSTIA E VIDAS SECAS, DE GRACILIANO RAMOS

João Luis Pereira Ourique

173 • SEÇÃO 3

175 • OPRESSÃO E TRAUMA

João Luis Pereira Ourique

183 • TRAUMA E MEMÓRIA EM *BATISMO DE SANGUE*, DE HELVÉCIO RATTON

Lizandro Carlos Calegari

201 • CRÍTICA COMPARADA, CRÍTICA SOCIAL E CRÍTICA PSICANALÍTICA: NARRATIVAS DO TRAUMA E DA VIOLÊNCIA EM MIA COUTO

Ricardo André Ferreira Martins

225 • INTERROGANDO O HUMANISMO CARTESIANO: A LÓGICA DO CORPO NA FICÇÃO DE J. M. COETZEE

Denise Almeida Silva

247 • SOBRE OS AUTORES

Apresentação

SOB A PERSPECTIVA de que o diálogo interdisciplinar e interinstitucional é não apenas importante como também necessário e fundamental no âmbito da pesquisa científica, para que as reflexões possam ser cada vez mais consistentes, é que se articula esta publicação acadêmica. Partindo do entendimento de que a troca de experiências é fator imprescindível para a pesquisa na área dos estudos literários, esta iniciativa, ao integrar os três Grupos de Pesquisa da área dos estudos literários da Universidade Federal de Pelotas, certificados pelo CNPq – *Literatura Comparada: Interdisciplinaridade e Intertextualidade*; ÍCARO e *Estudos Comparados de Literatura, Cultura e História* –, propõe um debate amplo sobre temas relevantes para os estudos em literatura comparada na atualidade.

O Grupo de Pesquisa CNPq-UFPeL *Literatura Comparada: Interdisciplinaridade e Intertextualidade*, no âmbito das discussões desenvolvidas por investigadores comprometidos com o tema das relações entre o literário e outras textualidades, decidiu ampliar o quadro da reflexão, convidando estudiosos da área para que aportassem contribuição específica às discussões em andamento. O Grupo é constituído por pesquisadores que analisam as relações intertextuais de textos literários entre si, bem como entre textos literários e não literários (formatados por meio de outros códigos estéticos não verbais ou do âmbito de outras áreas do conhecimento), vistos em contextos interdisciplinares, sociais, políticos, estéticos e culturais específicos. Com essa proposta, os textos de pesquisadores convidados integram a Seção 1 deste trabalho.

A Seção 2 congrega textos que partilham do pressuposto de que a Literatura e sua discussão (sobre)vive de um constante confronto e (re)pensar. Os mais diversos temas são abordados nas discussões literárias, tanto como resultado de sua produção como

também na forma de resultado das abordagens de estudiosos que se ocupam com a análise dessas produções literárias. Um resultado de análises e trabalhos a partir de obras da literatura (e também do teatro e do cinema) é apresentado nos ensaios dos palestrantes do *VI Encontro Tempos de Repressão. Teatro – Cinema – Literatura*, que ocorreu nos dias 13 e 14 de outubro de 2010, na UFPel, em Pelotas. O evento, antes organizado pela USP e pela UFSM, dessa vez ocorreu na UFPel, contando com o apoio da Faculdade de Letras da UFPel, do PPG em Letras da UFPel e do GRPesq. CNPq *Literatura e Autoritarismo*; sendo organizado pelo GRPesq. CNPq *ÍCARO* e pelo GRPesq. CNPq *Estudos Comparados de Literatura, Cultura e História*.

O Grupo de Pesquisa CNPq-UFPel *ÍCARO (Interdisciplinaridade, Crítica ao Autoritarismo, Regionalidade e Oralidade)*, se amparando nas abordagens propostas pela Literatura Comparada e da Teoria Crítica da Sociedade, tem o interesse de discutir as manifestações literárias em consonância com uma consciência crítica atenta aos paradoxos presentes nas trocas culturais. Com isso, a proposta da Seção 3, de abordar a questão do trauma e da opressão, conta com a contribuição de textos voltados para essa perspectiva.

Os organizadores desta edição, que conta com o apoio do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas, do Curso de Pós-Graduação em Letras – Especialização (UFPel) e do Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Letras (UFPel), agradecem a confiança e a qualificada colaboração dos pesquisadores, cujos textos integram esta edição.

Os Organizadores

Seção 1

O local da literatura comparada:
interdisciplinaridade e
intertextualidade

O local da literatura comparada: interdisciplinaridade e intertextualidade

João Manuel dos Santos Cunha

A DISCIPLINA LITERATURA COMPARADA instituiu-se no quadro teórico das disciplinas acadêmicas já estabelecidas, como sabemos, a partir do desejo cosmopolita de que acolhesse a diversidade. Assim, foi natural que, na evolução desse campo de estudos, a noção de interdisciplinaridade – ainda que o uso do termo no domínio da investigação literária se dê em limite conceitual impreciso, ora tomada como “transdisciplinar” ora entendida como “multidisciplinar” – viesse a repercutir de forma sistemática e metodológica na prática comparatista. No entanto, é bom lembrar que, para isso, foi necessário que a disciplina se transformasse. Isso aconteceu de forma não traumática, sem gerar crises ou grandes abalos epistemológicos – já que, como qualquer disciplina, ela não é mais do que “um conjunto, limitado e construído, de problemas e soluções provisórias” (POPPER apud CARVALHAL, 2005: 179). Naturalmente, então, a investigação interdisciplinária banalizou-se no contexto do comparatismo literário.

O que não se deve perder de vista, quando se constata esse fato, é que a conseqüente produtividade alcançada pela aproximação entre o interdisciplinar e o intertextual veio a problematizar e afinar a própria concepção de interdisciplinaridade e, naturalmente, a do próprio comparatismo. Para Tânia Franco Carvalhal, em texto produzido para a edição inaugural da *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, interdisciplinaridade seria característica de mobilidade na atuação comparatista, “preservando sua natureza mediadora, intermediária”, denotadora de procedimento crítico que se movimenta “entre” dois ou vários elementos, e “explorando nexos e relações” entre eles (1991: 10). Atentando para essas condições, seria útil atualizar o alerta de

Roland Barthes sobre o exercício analítico-comparativo entre disciplinas. Diz ele: “Para se fazer a interdisciplinaridade, não basta tomar um ‘assunto’ e convocar em torno duas ou três ciências. A interdisciplinaridade consiste em criar um objeto novo que não pertença a ninguém. O Texto é, creio eu, um desses objetos” (BARTHES, 1988: 99). O que se postula aí é a capacidade de invenção e de construção inerente ao interdisciplinar, mas também ao intertextual. Assim, como entende Reinaldo Marques, caberia ao investigador “criar novos objetos de conhecimento. Isso pressupõe que os sujeitos do conhecimento sejam desinstalados de seus territórios e se disponham a atravessar suas fronteiras, adotando uma mobilidade que os habilita ao diálogo com outros sujeitos e seus referenciais teóricos” (MARQUES, 1999: 63). Por esse caminho, ao cumprir uma outra etapa de seu processo de metamorfose permanente, a Literatura Comparada, incorporando a disciplina do inter, transforma-a em outra, na medida em que centraliza no texto literário, em meio à abrangência de uma imensa gama de objetos culturais, o jogo da intertextualidade.

Quando a noção de intertextualidade aparece no fim dos anos sessenta (KRISTEVA, 1969), ela se inscreve em uma “teoria do texto”, como categoria geral de um projeto filosófico, sem que se apresente como ferramenta de operação crítica sobre o literário. A partir da disseminação do uso do termo “intertexto”, no entanto, essa concepção adquiriu particularidades conceituais e operacionais que possibilitaram ganhos teórico-críticos importantes para o exercício do comparatismo. Marc Angenot chega a afirmar, nos anos oitenta, que a instrumentalização do conceito teórico foi tão rápida, que seria possível ilustrar a própria noção de intertextualidade com a migração do termo intertexto e de seu campo nocional (ANGENOT, 1984). Tal fato não deve ser visto com surpresa, entretanto, eis que a translação do conceito e o seu conseqüente uso como instrumento crítico-analítico fortaleceu, segundo Tânia Carvalho, “a solidariedade existente entre as formas de investigação do literário” (1991: 10). Para ela, se, por um lado, a noção de intertextualidade revitalizou a Literatura Comparada, por outro, trouxe um grande desafio: “a sua permanente redefinição como prática de leitura que remete constantemente a outros textos, anteriores ou simultâneos” (2006: 135), os quais estão presentes naqueles em que, circunstancialmente, buscamos produzir sentido. Ou seja, sem abdicar do texto literário como

seu objeto central, a aproximação intertextual é exercitada como uma forma específica de pensar a literatura face a outras formas de expressão cultural, concebendo textualidades literárias não como sistemas fechados em si mesmos mas na sua relação interativa com outros textos, literários ou não, verbais ou não, mas todos originados de um só lugar: o da cultura. Contemporaneamente, todo estudo comparatista convoca necessariamente a noção de intertextualidade, “mesmo que isso fique implícito a tal ponto que nos esqueçamos de nos interrogarmos sobre o sentido mesmo dessa categoria na atualidade” (ENGELIBERT, TRAN-GERVAT, 2008: 23). E é essa sua localização no contexto do conhecimento literário contemporâneo, que faz dela um campo de questionamento particularmente produtivo para o exame de problemas que, se tomados em absoluto, dificilmente encontrarão uma formulação epistemológica consequente.

Podemos pensar, então, por essa ótica, que a contribuição que estratégias interdisciplinares e intertextuais – fundamentadas nas confluências entre textos e entre disciplinas – aportaram aos estudos literários, nas três últimas décadas, acabou por redefinir o lugar da Literatura Comparada e da própria Literatura: elas se inscrevem agora como local de cultura, caracterizado, justamente, para além da relação entre textos, disciplinas e saberes, pela inter-relação de sujeitos.

É a essa conclusão, precisamente, que chega Eduardo Coutinho, no ensaio que abre esta Seção, em que trata, com a oportuna e habitual marca de seu discurso didático, da natureza interdisciplinar da Literatura Comparada e das consequências dessa condição para os estudos literários e culturais na contemporaneidade. Partindo da qualidade transversal que a disciplina porta desde sua sistematização acadêmica, o ensaísta apresenta o progresso experimentado pela abordagem interdisciplinar e intertextual no campo dos estudos comparatistas. Nesse percurso panorâmico, ainda que não se detenha em minúcias e meandros teóricos, deixa clara a vocação do comparatismo para considerar, de forma ampla, as relações entre textos literários e outros textos estéticos, ou entre a literatura e outros saberes. Contemplando, de forma criteriosa, praticamente todas as formas de inter-relacionamento entre textualidades, a exposi-

ção examina, assim, a reciprocidade da presença da Literatura em obras de campos estéticos tão diversos entre si, como os da Música, da Dança, das Artes Plásticas, chegando ao Cinema e até ao inevitável ponto em que se entrecruzam narrativas literárias e textos midiáticos contemporâneos. Por outro lado, atualiza a trajetória das relações entre a literatura e outras áreas do conhecimento, desde as construções crítico-teóricas de um comparatismo historicamente avant la lettre até a interferências dos Estudos Culturais, examinando essas ligações e associações do literário com outros domínios da produção de conhecimento, como os da História, da Antropologia, da Psicanálise, da Filosofia e da Teologia, por exemplo. Tal visada crítica lhe permitirá concluir, entretanto, que, apesar da incontornável qualidade interdisciplinar da Literatura Comparada, construída no próprio percurso de fixação da disciplina, o comparatismo contemporâneo configura-se sob outra feição: a literatura é vista como “uma prática discursiva intersubjetiva como muitas outras” e “a abordagem interdisciplinar generaliza-se”, perdendo também sua especificidade. Consequentemente, o comparatismo, tal como, genericamente, os estudos literários, exercita-se no espectro amplo da interdisciplinaridade, inscrito que está na esfera da cultura. Concernente à reflexão desenvolvida nos últimos anos, cujos resultados aparecem explicitados em textos que vem publicando, a produtiva abordagem de Eduardo Coutinho tensiona o arco da instigante discussão sobre o próprio locus da obra literária, alinhado às mais recentes indagações teórico-críticas formuladas no domínio do comparatismo em âmbito internacional.

A trajetória comparatista de Marilene Weinhardt evidencia seu comprometimento com a investigação das relações entre narrativa literária e textos históricos. Inserindo-se na tradição dos estudos literários que se têm ocupado da análise dessas ligações, que podem ser identificadas desde a poesia épica até o romance histórico e a biografia reinventada pela ficção, exercita-se como leitora atenta da produção ficcional brasileira, não hesitando em afirmar, no texto que produziu para esta publicação, que, “no caso da ficção narrativa que

pode ser qualificada como histórica, o caráter intertextual é específico, definindo a condição inscrita no adjetivo”. Por meio de seu ensaio, temos acesso a inventário exaustivo da produção literária brasileira das últimas três décadas que, diretamente ou de forma transversal, poderiam ser identificadas como intertextos que se articulam com hipotextos históricos. Em sua leitura, essas narrativas arroladas, por suas diferentes estratégias formais, estéticas, críticas e certamente intertextuais, entreteceram fios constitutivos de uma realidade ficcionada com fibras de uma narrativa que se quer fiel aos fatos, produzindo textos que, ainda que possam ser teoricamente classificados e dissecados criticamente como “metaficção historiográfica” ou “romance histórico” ou, ainda, em categoria inaugurada pela própria Marilene, “ficção-crítica”, o que evidenciam é a permanência da voz literária “no espaço da história e da crítica literária e vice-versa”. Um outro tema tratado pela ensaísta, identificado como “ficcionalização da história literária nacional”, mostra-se, nesse sentido, como uma tendência das mais férteis para o exercício analítico-crítico comparativo. Trata-se de um conjunto de romances que se apresenta como absolutamente rentável para a aproximação intertextual, já que as narrativas se apropriam não só da biografia dos autores integrantes da história literária, como de sua própria produção estética para alimentar a realidade imaginária dos textos ficcionais. O trabalho crítico se constitui, então, por meio desse olhar inovador, em esforço teórico consequente, ao apontar uma vertente inédita para os estudos literários que problematizam as relações entre literatura e história. Ao defender essa abordagem para pensar a natureza de tais textos, a pesquisadora propõe uma adequação pertinente dessas experimentações literárias ao que se convencionou chamar de “ficções históricas”. Com esse recorte, afastando-se de generalidades teórico-críticas, possibilita avanço incontestável no progresso dos estudos comparados de literatura e história. Se criar, em literatura, é estabelecer diálogo entre textos, como a própria pesquisadora afirma em seu ensaio, criar, no domínio da crítica e da teoria literárias, seria, ainda para usar seus próprios termos, selecionar um aspecto que não invalide os demais: “encontrar brechas para dar sentido à produção de novos conjuntos de palavras, de outros textos”; ou seja, “o modelo não é Um versus Outro,

mas a convivência de outros”.

No capítulo seguinte, a pesquisadora argentina Adriana Crolla, refletindo sobre os conceitos contemporâneos de hiper, trans e intertextualidade, a partir da obra de Jorge Luis Borges, mais especificamente desde o famoso e tão visitado ensaio “Kafka e seus precursores” (1951), cria a categoria da “precursoridad” para pensar um próprio Borges precursor, evidenciando a produtividade potencial de sua obra em tantos “outros” que, lendo-o e reiventando-o, percorrem infinitamente o labirinto interminável da literatura. Partindo da análise da obra de argentinos que, de forma cada vez mais recorrente, operam “transposiciones ficcionales de segundo grado [de ordem teórica] del personaje Borges y su sistema de escritura”, detem-se na recente *Galáxia Borges* (2007). Nessa antologia, Eduardo Berti e Edgardo Cozarinsky se apropriam da “teoria dos precursores” para criar uma galáxia literária formada por contos de escritores e colaboradores da confraria de Borges que tiveram sua obra obscurecida pela repercussão da obra borgeana (desde Silvina Ocampo e Bioy Casares até Betina Edelberg e Gloria Alcorta). Comentando as narrativas da compilação, Crolla comprova que “el ‘otro Borges’ es transpuesto al interior de las invenciones de escritores que se autoproyectan para concebir narraciones autovalidantes de sus propias apropiaciones del paradigma borgeano”, para concluir que o “livro futuro” figurado por Borges se presentifica hoje em nosso hibridismo cultural, na transculturalidade e sua expressão discursiva e estética, a “hiper y transtextualidad que nos configura”. Na parte final do capítulo, a ensaísta examina a “precursoridad” borgeana na obra de escritores não argentinos, a partir de breve mas percuciente análise de três narrativas, para além do emblemático influxo de criação de Jorge, o bibliotecário cego de Umberto Eco, em *O nome da rosa*. Trata-se dos romances *Borges e os orongotangos eternos*, do brasileiro Luis Fernando Verissimo (2000); *L’enfant de sable* (1985), do marroquino Tahar ben Jelloun, e *Viaggio a Salamanca* (2001), do italiano Raffaele Nigro. No romance de Verissimo, Crolla encontra um narrador-escritor que pode ser pensado como metalepse

do próprio Verissimo, “em diálogo menipeico com Borges”, permitindo que a ficção recupere todos os motivos, termos e paradoxos borgeanos, combinados e potencializados para reafirmar a natureza proliferante da literatura “y las magias parciales de sus infinitas reconfiguraciones”. Ainda que na literatura brasileira a intertextualidade com a poética borgeana não seja comum, pelo menos na forma explícita, como em Verissimo, a atenção de Crolla para a narrativa do gaúcho Luis Fernando provoca a lembrança da obra de um outro escritor contemporâneo, o paranaense Wilson Bueno, autor de *Manual de zoofilia* (1991) em que, tanto de maneira explícita como na invocação genérica do universo de significações labirínticas e especulares, das listas e dos catálogos, pode se identificar o “estilo borgeano” (no sentido mesmo em que se generalizou o uso do adjetivo “kafkiano”). No romance de Nigro, Crolla encontra apropriação das operações metaliterárias de Borges, quando o escritor italiano transforma “el espacio de la ficción en una especialísima arena para la contienda metateórica”, eis que o narrador o que faz é uma “apuesta notable de lectura desde con/en los paradigmas actuales, incorporando aquéllos objetos literarios (caso Borges) y su discurso de segundo orden (teorías), en la constitución de textualidades”. Já em *L'enfant de sable*, Adriana identifica numerosas vozes narrativas que disputam a veracidade do que é narrado. Entre elas, a de um trovador cego, responsável por uma biblioteca em Buenos Aires, em cujo discurso se inscrevem “todos los guiños borgeanos” e que acaba por tornar suas as palavras do parágrafo final de “As ruínas circulares”, numa operação transtextual que presentifica no romance marroquino o processo produtivo de novos significados, tal como em “Pierre Menard, autor do Quixote”. Com seu ensaio, Adriana Crolla contribui não só para a pesquisa sobre a condição literária, como aponta para novos ângulos e possibilidades de operação das teorias da transtextualidade, a partir da obra de um autor que se constitui, por si só, como um locus de literatura.

Para discutir as relações intertextuais entre literatura e cinema, por meio de abordagem interdisciplinar, Helena Bonito Couto

Pereira optou por aproximar duas narrativas de autores brasileiros baianos: a novela de Jorge Amado (1951) e o filme de Sérgio Machado (2010), ambos denominados *Quincas Berro d'Água*. Ler um texto literário pelo espelhamento de sua tradução intersemiótica pode ser prática reveladora de aspectos antes invisíveis em ambos os textos. O que se tem comprovado é que, no exercício desse exercício analítico, estabelece-se rede transtextual modelar para a leitura comparada das narrativas: lugar da ficção em que, ainda que se reconheça a autonomia estética de cada um deles, as textualidades passam a compor uma malha de significados pela qual se pode ler um texto no outro, e ambos como um único conjunto de sentidos entrelaçados. Palavra é matéria-prima da linguagem literária. Imagem é fundamento codificador da linguagem cinematográfica. Narrativas de ficção literárias e filmicas – por meio de linguagens estéticas específicas e autônomas – têm como característica a transformação do mundo em discurso, interpretantes que são de uma realidade que não se deixa alcançar pelo olhar desarmado do sujeito sobre a objetividade. Textos literários e filmicos, em sua qualidade de objetos artísticos, distanciam-se de certificações absolutistas, eis que são invenções que se explicitam como discurso; ou, ainda, como tem dito o poeta Ferreira Gullar, “a arte só revela a realidade inventando-a” (2011: E6). A natureza especial desses códigos estéticos, entretanto, não permite que, no exercício de leitura comparativa, sejam sobrepostos textos literários e filmicos. É exatamente nessa direção que o exame de traduções cinematográficas para textos literários vem crescendo em interesse e produtividade no âmbito da Literatura Comparada. O que tem faltado, entretanto, é problematizar a questão: a leitura transcriadora exercitada pelo cineasta deve ser entendida? ainda que produtora de texto novo, em sua especificidade estética? como articulação reflexiva, produtora de sentido para o seu hipotexto, participante, portanto, em mesmo nível de importância apreciativa, da fortuna crítica do texto primeiro? Mesmo que essa questão ainda não tenha sido suficientemente discutida, o que se tem observado é que, no âmbito das abordagens interdisciplinares elaboradas a partir da crítica literária, a indagação vem sendo adequada e metodologicamente equacionada. É justamente pela emergência desse aspecto que o ensaio de Helena adquire importância no âmbi-

to da vertente comparatista que se ocupa com o tema das transposições fílmicas. A pesquisadora ressalta as peculiaridades de cada forma de expressão estética e atesta que estudar os procedimentos de transposição do livro ao filme significa refazer o caminho percorrido tanto pelo escritor como pelo cineasta em seus passos criativos, examinando as soluções por eles encontradas e avaliando as contribuições individuais e intransferíveis que existem em cada um dos textos analisados. Assim, ao final da leitura do ensaio, não só podemos conhecer a sua empenhada e original leitura do livro de Jorge Amado como compreendemos mais adequadamente o empenho de Sérgio Machado em produzir sentido para o texto original, apresentando, com a criação do filme, a sua leitura para as aventuras e desventuras do personagem Quincas. Ao refletir nessa confluência de textualidades, a ensaísta acaba por oferecer, também, além da sua leitura tanto para o livro como para o filme, seu entendimento para as duas obras, lidas na intersecção em que, provisoriamente, se correspondem. Vistas assim, as três invenções de Quincas Borba – a de Amado, a de Machado e a de Helena – podem ser entendidas como um único conjunto de sentidos entrelaçados, ainda que, sob muitos aspectos, divergentes.

Referências

- ANGENOT, Marc. Intertextualité, interdiscursivité, discours social. In: _____. *Texte*. Toronto: Les Éditions Trintexte, 1984.
- BARTHES, Roland. Jovens pesquisadores. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, v. 1, p. 9-21, 1991.
- _____. Encontros na travessia. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Porto Alegre, n. 7, p. 169-182, 2005.
- _____. Intertextualidade: a migração de um conceito. *Via Atlântica*, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Universidade de São Paulo / EDUSP, n. 9, p. 125-136, jun., 2006.
- ENGELIBERT, Jean-Paul, TRAN-GERVAT, Yen-Mai (orgs.). *La*

littérature dépliée: reprise, répétition, réécriture. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, Collection Interférences, 2008.

FERREIRA GULLAR, José Ribamar. A obra necessária. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Ilustrada, 6 mar., 2011.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise* [1969]. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MARQUES, Reinaldo. Literatura comparada e estudos culturais: diálogos interdisciplinares. In: CARVALHAL, Tânia (org.). *Culturas, contextos e discursos*: limiares críticos no comparatismo. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

Literatura comparada e interdisciplinaridade

Eduardo F. Coutinho

TENDO SURGIDO como uma espécie de contrapartida para os estudos das literaturas nacionais, cujo âmbito se restringia à produção de uma nação, ou quando muito ao de um idioma, tomado como referência da produção de uma ou mais nações, a Literatura Comparada porta, desde sua fase inicial de configuração como disciplina acadêmica, uma transversalidade que a conduz não só além das fronteiras nacionais e idiomáticas, mas também interdisciplinares, rompendo frequentemente com as barreiras entre as disciplinas e pondo em xeque a compartimentação do saber, que dominou as instituições de ensino no Ocidente, sobretudo a partir do Iluminismo. Assim, numa breve mirada ao histórico da disciplina, verifica-se que, já em 1830, J. J. Ampère, um de seus arautos, refere-se, em seu *Discurso sobre a história da poesia*, à “história comparativa das artes e da literatura”, e, pouco mais tarde, em 1835, Philarète Chasles, outro grande responsável pela constituição da matéria, se encarrega de formular alguns princípios básicos do que ele considerava ser uma “história da literatura comparada”, partindo para propor uma visão conjunta da história da literatura, da filosofia e da política nos cursos que irá ministrar, em 1840, no Collège de France (Apud CLEMENTS, 1978: 3-4).

Considerada desde o início um discurso estético, não é de se estranhar que a Literatura tenha sido aproximada pelos primeiros teóricos da Literatura Comparada a outras manifestações artísticas, como a música ou as artes plásticas, mas é interessante frisar, nos exemplos citados, a aproximação estabelecida por Chasles a outras áreas do conhecimento, como a Filosofia e a Política, em sua proposta de criação de uma história que tratasse conjuntamente das três disciplinas numa época em que, como bem salientou Wlad Godzich em seu *The Culture of Literacy*, a tônica recaía sobre a

compartimentação do saber (GODZICH, 1994) e a interdisciplinaridade ou transdisciplinaridade não eram encaradas por uma óptica positiva. É verdade que a perspectiva comparatista, também em voga àquela época, pesava em favor das aproximações referidas, mas quando se mergulhava na esfera das instituições de ensino, requeria-se uma clareza, nem sempre viável, na configuração das disciplinas. Comparar literaturas oriundas de nações diferentes ou produzidas em idiomas distintos era tarefa não só aceita como estimulada, pois, como afirmara De Sanctis em seus *Scritti*, nenhuma literatura podia alimentar-se de si mesma ou escapar à influência de literaturas estrangeiras (CLEMENTS, 19787: 4), mas estudá-la em comparação a outras formas de atividade artística, ou, mais ainda, com relação a outras áreas do conhecimento, constituía uma ousadia que demandava cuidados. A despeito disso, a primeira fase de desenvolvimento da disciplina no meio acadêmico, que passou a ser chamada posteriormente de “Escola Francesa de Literatura Comparada” já demonstrou uma preocupação interdisciplinar, que veio a tornar-se mais tarde, à época da chamada “Escola Americana”, uma marca fundamental da disciplina.

A segunda fase na constituição da Literatura Comparada no meio acadêmico, a designada “Escola Americana”, caracterizou-se, entre outras coisas, pela ênfase sobre o seu cunho interdisciplinar, máxime no que concerne à Literatura e outras áreas do conhecimento, conforme atesta a definição de Owen Aldridge em livro por ele organizado:

Atualmente há um certo consenso sobre o fato de que a Literatura Comparada não compara literaturas nacionais no sentido de puramente contrastá-las umas com as outras. Em vez disso, ela fornece um método de ampliação da perspectiva do indivíduo na abordagem de obras isoladas de literatura – uma forma de voltar-se para além dos limites estreitos das fronteiras nacionais, com o fim de discernir tendências e movimentos em várias culturas nacionais e observar as relações entre a literatura e outras esferas da atividade humana... Em suma, a Literatura Comparada pode ser considerada o estudo de qualquer fenômeno literário do ponto de vista de mais de uma literatura nacional ou em conjunto com outra disciplina intelectual, ou até mesmo várias (ALDRIDGE, 1969: 1).

Aqui o termo “literaturas” chega a ser substituído num dado momento por “culturas nacionais”, indicando uma significativa ampliação do âmbito da disciplina, e verifica-se grande insistência sobre a ideia de comparação entre “mais de uma literatura nacional” e “outra disciplina intelectual, ou até mesmo várias”, e é esta a prática que irá dominar no período em questão, chegando a perspectiva interdisciplinar a tornar-se uma das abordagens mais frequentes da Literatura Comparada. São inúmeros os trabalhos que surgem nessa época sobre as relações entre Literatura e Música, Artes Plásticas, Cinema, Dança, e outras searas do conhecimento, como Filosofia, História, Psicologia, Sociologia, Antropologia, Teologia, Política, Biografia e Direito, e tais estudos conferem à disciplina um vigor extraordinário. Em época posterior, sobretudo após a década de 1970, a Escola Americana de Literatura Comparada será seriamente posta em xeque e dará lugar a outras tendências distintas e diversas entre si. Contudo, o veio interdisciplinar por ela amplamente estimulado é um traço que irá permanecer, ainda que com faces diferentes.

Embora a abordagem interdisciplinar da Literatura Comparada se tenha modificado substancialmente após as contribuições de correntes do pensamento contemporâneo como os Estudos Culturais e Pós-Coloniais, o papel que ela teve na fase tradicional da disciplina, máxime no período da Escola Americana, não pode deixar de ser tratada com certo vagar. Deste modo, procederemos a um breve exame de algumas de suas principais formas, focalizando em especial as que se achavam voltadas para o estudo comparativo da Literatura e de outras formas de manifestação artística, ou seja, dos discursos que não se afastaram do universo designado “estético”. Antes, porém, lembremos que esta abordagem, antes de erigir-se como campo de estudo institucionalizado dentro do âmbito da disciplina em questão, já era praticada amplamente, bem como o próprio hábito de se comparar literaturas, cujos registros remontam à Antiguidade Clássica. Assim, se formos traçar um quadro retrospectivo dos Estudos Literários, veremos que a literatura sempre foi associada, por vezes intimamente, a outras áreas do conhecimento humano, produzindo como resultado frutos importantes, sob a forma muitas vezes de novos gêneros de teor misto.

Os exemplos são muitos, mas citem-se a título de amostragem que da associação da literatura com a história resultaram a própria poesia épica, o romance histórico e a biografia ficcionalizada; de sua combinação com a música resultaram a ópera, as odes e as baladas; do acoplamento com a religião, ou, melhor, com a música religiosa, surgiram os hinos; da relação com a dança, os *ballets* narrativos; e, com a astronomia, a ficção científica. E lembre-se também que este processo associativo continua vivo, produzindo novos gêneros, não menos expressivos que os acima citados, como é o caso, no contexto brasileiro, da associação da literatura com a música popular, que deu origem ao samba-enredo, expressão das mais marcantes da cultura popular do país. Além disso, assinala-se ainda que a atuação dessas diversas áreas sobre a literatura e vice-versa sempre foi significativa, não só em nível temático quanto inclusive formal. É o caso, por exemplo, do cinema, no século XX, que provocou na literatura a ruptura das dimensões tradicionais de tempo e espaço, introduzindo recursos como o da simultaneidade, hoje tão corrente na ficção, ou ainda o das artes plásticas, que, sob formas como a do Cubismo, introduziu na literatura a noção de superposição de planos, que se estendeu, por exemplo, de Picasso a Apollinaire.

Uma das formas mais frequentes de abordagem interdisciplinar dentro da área dos estudos comparatistas é a que toma como base a relação entre a literatura e a música e estuda não só os gêneros oriundos dessa relação, como a ópera, a ode e as baladas, como também as tentativas correntes no âmbito da literatura de utilização de recursos musicais por parte de poetas ou mesmo ficcionistas e de construção de textos literários com a estrutura de obras musicais. No primeiro caso, citem-se os esforços dos simbolistas para criar poemas que se aproximassem da música, através do uso insistente de recursos como aliterações, assonâncias, rimas, metros cadenciados, etc., e as tentativas dos dadaístas para reduzir as palavras a pontuações para batidas de tambor, e, no segundo caso, as experiências bastante conhecidas de T. S. Eliot com a estrutura musical e a ressonância em seus *Four Quartets*, sem falar na quantidade de obras narrativas ou poéticas que apresentam estruturas próximas das de composições musicais. Na verdade, a relação entre a literatura e a música, e em particular a poesia e a música, vem dos tempos mais remotos e bastaria

recordar que as primeiras poesias foram escritas para serem cantadas com acompanhamento musical. Daí a dificuldade de se separarem as áreas, distinguindo-se com clareza uma expressão artística da outra. Não são poucas os estudos que abordam libretos de ópera como obras literárias nem que consideram o “drama musical” de Wagner, por exemplo, como uma produção literária. Do mesmo modo não são poucas as composições poéticas que são encaradas como canções, e lembre-se aqui o célebre debate, até hoje evidentemente sem solução, que ocupou durante tanto tempo os palcos sobre a distinção entre poesia e letras de música popular. Acrescente-se a isto a questão da adaptação de uma obra literária à música e vice-versa e as interferências constantes de uma área na outra.

Assim como no caso da relação entre literatura e música, os estudos entre literatura e cinema constituem uma das abordagens interdisciplinares mais frequentes e prestigiadas dentro da área da Literatura Comparada, como comprova a quantidade de cursos universitários, oferecidos tanto nos departamentos de Literatura quanto nos de Cinema, que traçam paralelos entre obras literárias e cinematográficas, adaptadas ou não, focalizam a utilização de recursos de uma área na outra, e estudam a teoria literária e a cinematográfica, a partir do confronto entre a palavra poética e a imagem da tela. Desde a invenção do cinema, em finais do século XIX, que as aproximações entre esta manifestação estética e a literatura vem-se tornando cada vez mais estreitas, e é curioso observar que, embora o cinema seja visto por muitos como um desenvolvimento do teatro legítimo, há na verdade muito mais filmes baseados em romances, ou outras obras narrativas, do que no teatro. Além disso, muitos são os ficcionistas que escreveram roteiros para filmes e roteiristas que se aventuraram na elaboração de obras narrativas, e chegou-se inclusive, em meados do século XX, a experiências do tipo das de Pasolini ou Robbe-Grillet, que criaram uma ficção que se situa numa linha fronteira entre o romance e o cinema, o cinéroman. Aqui também a questão da adaptação vem-se tornando cada vez mais rica e a atuação de uma área na outra mais intensa. Citem-se como exemplos a narrativa literária do século XX, que se deixou marcar pelo fenómeno da espacialização, proveniente sem dúvida do cinema, e se tornou cada vez mais visual e fragmentada, e o cinema, sobretudo mais

recente, que tem utilizado com frequência recursos como o do narrador explícito.

Mas, na esteira do cinema, ainda que muito brevemente, não se pode deixar de mencionar também um outro tipo de estudo que vem conquistando cada vez mais terreno no âmbito da Literatura Comparada, máxime em países como o Brasil, a saber, o da relação entre a literatura e certos gêneros televisivos, como a novela ou o seriado. Mais recentes evidentemente que os anteriores, mas cada vez mais expressivos, tais estudos vêm registrando não só o surgimento desses gêneros, como também a utilização de recursos dessa mídia na obra literária e a adaptação de obras narrativas, que, a despeito da reação de alguns puristas, tem revelado muitas vezes um indiscutível teor estético. Não esqueçamos que sua origem está ligada à mais pura estirpe literária, o folhetim, e que este, ao longo de sua história, já deu frutos que integraram o cânone ocidental. No caso desses estudos, vem sendo dada muita ênfase às diferenças entre a mídia cinematográfica e a televisiva, que resultam em expressões bastante distintas, a última delas já até designada pelo termo de “videoteratura”¹. Basta lembrar, a título de curiosidade, dois recursos da mídia televisiva que levam a resultados bem diversos dos do cinema, a serialização, e, sobretudo, a interferência do público espectador, cuja opinião pode atuar no desenvolvimento da diegese. No entanto, a despeito da importância que vêm gradativamente adquirindo, tais estudos são ainda muito tímidos, apesar da presença cada vez mais forte da mídia na produção da era pós-moderna.

Os estudos comparatistas entre a literatura e as artes plásticas são bastante antigos, conforme atesta o *Cours de peinture et littérature comparée*, de J. F. Sobry, datado de 1810 (CLEMENTS, 1978: 188), e as relações entre estas duas formas de manifestação artística já encontra expressão entre os antigos gregos, como se pode ver com Simônides, que definiu a pintura como “poesia silenciosa” e a poesia como “pintura falada”. Além disso, já no século VI A.C., os pintores transferiam cenas dramáticas da *Iliada* e da *Odisseia* para muros e vasos, os famosos vasos gregos que tanto contribuem para o esplendor dos museus ocidentais, e na Renascença, esta relação entrou

¹ Veja-se, neste sentido, o texto de Artur da Távola, *Existe a videoteratura*.

inclusive em voga: Da Vinci pinta Homero, expressando a grandiosidade de suas cenas, Michelangelo representa em suas telas a profunda obscuridade de Dante, Rafael desvela a imponência de Petrarca, e Ticiano a variedade de Ariosto. Mas a questão não para na atuação da literatura sobre as artes plásticas. O movimento inverso também é bastante frequente e inspirou grandes obras literárias. Basta lembrar o *Marble Faun*, de Hawthorne, em que uma estátua supostamente de Praxíteles denuncia o desenvolvimento de um dos principais personagens do romance, de nome Donatelo, o soneto de Rilke inspirado em um torso antigo de Mileto, visto no Louvre, a estátua de Paulina Bonaparte, vista na Villa Borghese, de Roma, que dá ensejo à construção da personagem de *O reino deste mundo*, de Alejo Carpentier, e o poema de Alberto de Oliveira inspirado nada mais nada menos do que num vaso grego. Neste tipo de estudo, são frequentes as abordagens que focalizam um estilo de época nas duas áreas em questão e a análise de obras inspiradas ou supostamente inspiradas em outras formas de arte, como *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, ou as acima citadas. Finalmente, também se coloca a questão tão controversa da delimitação de campos e o fenômeno tão em voga no século XX da utilização de recursos de uma área na outra. Citem-se neste caso a presença frequente da palavra escrita na pintura moderna, principalmente do Surrealismo, e a utilização abundante de recursos gráficos na poesia moderna, como a concretista ou o “poema-postal”. Cite-se ainda o emprego de recursos fotográficos em textos como os de Julio Cortázar, que encontram talvez sua máxima expressão nos livros *La vuelta al día en ochenta mundos*, com contos como “La muñeca rota”, e *Último Round*.

As outras formas de abordagem interdisciplinar da Literatura Comparada que transcendem o âmbito dos discursos puramente estéticos constituem também já uma ampla tradição, tanto no sentido dos estudos binários que põem lado a lado as duas áreas do conhecimento, quanto no da atuação de uma seara sobre a outra. Entretanto, como não será possível, dada a própria dimensão deste texto, procedermos a um exame minucioso dessas relações, limitaremos-nos a mencionar algumas das mais evidentes, sem penetrarmos em seus meandros e implicações. Assim, lembremos apenas, no caso da Psicologia, a importância da contribuição de uma área para

a outra: de um lado, a crítica psicanalítica, ou simplesmente de base psicológica, e, do outro, a contribuição das obras literárias para o estudo dessa ciência, e bastaria assinalar neste segundo caso, as teorias de Freud e seus sucessores, quase todas elas baseadas em obras literárias (*Édipo*, *Electra*, *Prometeu*, *Medeia*, etc.). A Literatura e a Psicologia, e em particular a Psicanálise, acham-se intimamente ligadas, uma vez que ambas têm como preocupação fundamental as motivações e o comportamento humano, bem como a capacidade humana de criar e utilizar símbolos. Daí a aproximação da segunda com os discursos que realizam leituras de obras literárias, como a crítica e a teoria, e o conseqüente surgimento de toda uma corrente de abordagem da obra literária, designada de “crítica psicológica” ou, mais especificamente, “psicanalítica”.

A atuação de áreas do conhecimento como a Filosofia, a Sociologia e a Teologia sobre a Literatura e vice-versa é também um fenômeno que não pode deixar de ser mencionado, sobretudo quando se pensa na dimensão dessa atuação. E cite-se de um lado a criação de gêneros mistos, como o famoso romance filosófico, que serviu de base para a divulgação das ideias de autores como Sartre e Camus, o chamado “romance de tese”, que constituiu um amplo veículo de divulgação do ideário determinista do final do século XIX, e a ficção marcada por forte tom teológico de um Gabriel Marcel, sem falar nos já mencionados hinos religiosos, e de outro lado a criação de correntes crítico-teóricas de inegável vigor, como a filosófica, a sociológica, em particular a marxista, e a de caráter religioso. No caso da Política, outra área fundamental, há também um amplo leque de exemplos que se estende desde a criação da epopeia, que construiu heróis e mitos de teor nacionalista, até a presença da censura, que não só bloqueou como direcionou a produção literária em muitos de seus momentos, ocasionando além de formas como a narrativa soviética, toda uma corrente crítico-teórica marcada por uma ideologia explícita e restritiva.

Finalmente, no que tange à Antropologia e à História, duas outras áreas amplamente consideradas no âmbito dos estudos comparatistas, vale assinalar no primeiro caso a importância dos mitos, cujos estudos, já desde a Antiguidade, apresentaram uma perspectiva comparatista. É o que se deu com os mitógrafos, uma

espécie de comparatistas *avant la lettre*, que, confrontando textos de várias áreas e culturas, criaram seus próprios heróis tribais a partir de mitos anteriores. Além disso, recorde-se que na abordagem por temas ou mitos, uma das principais da Literatura Comparada, estes últimos desempenham um papel central, tendo constituído um vasto campo de pesquisas, representado por tópicos como os seguintes: o tema do Fausto na tradição ocidental, o tema do D. Juan, o mito do herói, o mito de Édipo, o tópico da utopia, etc. No que diz respeito à História, frise-se que, além dos gêneros já mencionados, todos com uma ampla tradição de estudos – a poesia épica, o romance histórico e a biografia ficcionalizada, a que podemos acrescentar outros mais recentes como a metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1988) – há uma atuação constante de uma área na outra. O discurso histórico até recentemente distinguiu-se do literário pelo compromisso que clamava ter de fidelidade a fatos, fenômenos ou acontecimentos, mas com a conscientização gradativa de sua condição de discurso e a relativização da autoridade de um discurso oficial, que excluía outras versões, as barreiras entre as duas disciplinas tornam-se menos nítidas. Pois, se discurso é construção, criação, leitura, a diferença entre o relato de um episódio e a sua concepção no imaginário revela-se uma questão de gradação. Tanto a Literatura quanto a História acham-se preocupadas com a ação humana e é a leitura dessas ações que constitui o seu material. Só que a primeira o faz através de símbolos e imagens, assumindo explicitamente a sua condição de discurso.

Nas fases posteriores da Literatura Comparada, principalmente após a interferência dos chamados Estudos Culturais, que pôs em xeque noções como a de “identidade”, a abordagem interdisciplinar da matéria, embora não menos relevante, adquiriu uma feição distinta. Antes a Literatura Comparada, apesar de seu cunho interdisciplinar, sempre demonstrou reconhecer fronteiras entre as disciplinas, pois um estudo comparatista sobre o tema do incesto ou da revolução, por exemplo, era abordado por um viés que enfatizava o literário e não o psicanalítico ou o sociológico respectivamente, com o objetivo explícito de deixar clara a diferença entre estas duas áreas. Havia sem dúvida nesses estudos uma penetração em duas áreas distintas do conhecimento, mas o *locus* de

pertencimento do estudo era deixado claro. Hoje estas fronteiras foram lançadas por terra, em decorrência do questionamento empreendido cada vez com mais vitalidade em torno do próprio objeto de estudo da disciplina – a obra literária – e dos demais pilares que até então haviam sustentado a sua construção, como os conceitos de “nação” e “idioma” (COUTINHO, 2001). Destituída de sua aura de esteticidade, a obra literária passa a ser vista como um produto da cultura e a literatura como uma prática discursiva intersubjetiva como muitas outras. O resultado é que a interdisciplinaridade perde também sua especificidade e a abordagem interdisciplinar generaliza-se. Os estudos literários tornam-se todos interdisciplinares, uma vez que passam a inscrever-se na esfera da cultura, marcada justamente pela confluência de áreas diversas do saber.

Referências

- ALDRIDGE, Owen. *Comparative Literature: Matter and Method*. Urbana: University of Illinois Press, 1994. CLEMENTS, Robert J. *Comparative Literature as Academic Discipline: a Statement of Principles, Praxis, Standards*. New York: MLA, 1978.
- COUTINHO, Eduardo F. Os discursos sobre a Literatura e sua contextualização. In: _____. *Fronteiras imaginadas: cultura nacional / teoria internacional*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 287-298.
- GODZICH, Wlad. *The Culture of Literacy*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994. HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.

Outros palimpsestos: ficção e história - 2001-2010

Marilene Weinhardt

Nem tudo o que é dito novamente é simplesmente dito "de novo"; novamente pode ser também advérbio de modo; dizer novamente: dizer de maneira nova.

(Alfredo Bosi)

APONTAR A INTERTEXTUALIDADE como uma característica da ficção histórica é um sofisma. Já nem é preciso citar J. L. Borges em favor do raciocínio de que o mesmo livro é reescrito incessantemente. É lugar comum, hoje, reconhecer a busca de originalidade como ilusória. Criar em literatura é estabelecer diálogos entre textos. Entretanto, generalidades, dado seu caráter definitivo, reduzem ao silêncio, frustrando nosso intento, como produtores e como leitores. É preciso encontrar brechas para dar sentido à produção de novos conjuntos de palavras, outros textos. Buscar que espécies de textos se articulam a cada atualização, e com que resultados, continua sendo tarefa do crítico. No caso da ficção narrativa que pode ser qualificada como histórica, o caráter intertextual é específico, definindo a condição inscrita no adjetivo. Nas camadas desse palimpsesto, algumas ou muitas comportam textos históricos, quando não os próprios documentos. Nesse caso, o uso da terminologia e dos conceitos de Genette (1982) mostra-se operacional, entendendo a narrativa de ficção histórica como hipertexto que tem necessariamente a história como *hipotexto*. Apreender que tipos de textos históricos são chamados para o diálogo e como se dá o trânsito é papel da crítica. Ressalte-se que este pode ser um modo de ler, isto é, abordar um romance da perspectiva das suas relações com a história não é uma proposta de colar-lhe em definitivo a etiqueta do subgênero *romance histórico*.

Nas últimas décadas do século XX, a ficcionalização da história

foi presença marcante na produção romanesca. Em estudo que visava levantamento dessa modalidade entre títulos brasileiros publicados entre os anos de 1981 e 2000, localizei cerca de uma centena e meia de obras que podem ser acolhidas sob a rubrica *romance histórico*, acrescido do adjetivo *novo* em muitos casos. A contagem por ano permite detectar adensamento das publicações no final da década de 80 e altíssima incidência nos anos iniciais de 90. Entretanto, para tomar esse dado como significativo, seria necessário levar em consideração outras informações editoriais. O critério estabelecido naquela circunstância foi incluir no estudo os romances que ficcionalizam o passado histórico, entendendo-se este no sentido de narrativa sobre acontecimentos que, de alguma forma, produziram alteração, não apenas no cotidiano imediato, e sim alcançando o modo de vida de uma comunidade, condição essa que deve estar perceptível na instância narrativa. As obras que fazem referência circunstancial ao tempo passado, sem que sua especificidade seja determinante para trama, ou ainda se esse passado não transcende o plano individual, não foram contempladas. Obviamente, estas delimitações não são determinadas por critério judicativo. Nesse estágio decide-se a seleção, a apreciação é posterior. A tentativa de dotar a leitura de um sentido que fosse além da listagem em si se deu pelo estabelecimento de conjuntos, definidos em função da temática das obras, construindo-se uma proposta de sistematização, sempre precária, mas organizar é o modo de conhecer qualquer universo. O resultado foi a instauração de dez categorias, algumas preenchidas por títulos que evidenciam concepções de história herdadas do século XIX, outras definidas por orientações mais recentes nos estudos históricos². O resultado mais significativo, pela renovação que comporta na produção brasileira, está contido nos títulos que encenam a própria história da literatura, ficcionalizando os escritores e suas criações. Estes foram organizados em dois subconjuntos, intitulados “Personagens da história literária” e “Diálogos com a história literária”. A intertextualidade assume, nesses casos, caráter diferenciado. O par deste tipo de texto

² O ensaio final desse projeto ainda não está publicado. Resultados parciais encontram-se em WEINHARDT, 2006a e 2006b. Venho me dedicando à abordagem da ficção histórica há vários anos. Daí o acúmulo de autorreferências, na tentativa de evitar excessivas repetições.

ficcional, ou melhor, os pares mais próximos residem na história e na crítica literárias e, em particular, nos próprios textos de criação, dado o caráter assumido de algumas dessas obras como reescritura³. Dito de outro modo, nas camadas deste palimpsesto alternam-se textos históricos em sentido geral, textos de história e crítica literárias e textos de criação. Detectar a profundidade da raspagem de cada camada e o modo de superposição cabe ao leitor.

Para a abordagem da ficção histórica publicada no novo século, a primeira pergunta que se colocou foi: o trabalho será de localizar as publicações recentes e lê-las visando à anexação de cada título a uma das categorias já estabelecidas como consequência da produção do final do século XX? Se esse caminho viesse a se mostrar não apenas viável, mas suficiente, conduziria a duas hipóteses: a) a expressão que tomou força nas derradeiras décadas do século passado continua sem alteração; b) o surto de ficção histórica esgotou-se, ou pelo menos se encaminha para a exaustão.

Antes do exame dessas conjecturas, parênteses para um esclarecimento: a marcação temporal em décadas e a virada do século como pontos de referência são marcos externos, decorrentes do momento de definição de cada projeto e do aspecto cômodo de nos referirmos ao tempo em medidas cronológicas com datas redondas. É preciso não perder de vista que a conveniência pode falsear os dados. Apenas o ano de início, 1981, teve como ponto de partida uma motivação efetivamente interna, a publicação de *Em liberdade*, de Silviano Santiago (WEINHARDT, 2006a e 2006b).

De perspectiva meramente quantitativa, eliminar-se-ia de imediato, à vista do levantamento, a possibilidade de declínio da produção. Verifica-se, na crítica que vem se dedicando à contemporaneidade, tendência à percepção de que o presente é a ponto de influxo da produção ficcional hoje (CARNEIRO, 2005). Mas constata-se também a multiplicidade como constante, o convívio de temas, formas e recursos (RESENDE, 2008). Nessa variedade, parece que o espaço da ficção histórica é bastante distendido. A listagem dos títulos que encenam o passado histórico, aplicando-se os mesmos critérios descritos de início, agora para as publicações

³ Dediquei dois estudos a essas obras (WEINHARDT, 2009a e 2010b).

ocorridas entre 2001 e 2010, aproxima-se da centena (cf. Referências, item a) Entretanto, fundamento numérico não costuma alcançar resultados válidos na crítica literária. Só a leitura dessa produção permite encaminhar conclusões mais defensáveis, a despeito do risco de nos pronunciarmos criticamente a propósito de manifestações culturais recentes, em alguns casos muito recentes.

Para refletir sobre essa produção, paralelamente ao levantamento e à leitura dos títulos de criação, buscou-se a atualização do repertório teórico-crítico. Neste item, a constatação é de que pouco há a acrescentar aos títulos que constituem o eixo de articulação do projeto precedente⁴. Merece comentários mais detalhados o trabalho de Magdalena Perkowska, *Histórias híbridas* (2008)⁵. Pelo subtítulo – “La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia” –, já se constata a proximidade de interesses como minha pesquisa anterior, referida de início, com reflexos óbvios no trabalho que ora se apresenta. Além da coincidência do foco no subgênero literário e da sobreposição parcial do recorte temporal, há a vizinhança geográfica (a pesquisadora centra sua reflexão na produção em língua espanhola, referindo-se eventualmente a escritores brasileiros) e, sobremaneira interessante para as minhas preocupações, a percepção de que, para estudar essa produção, é preciso ter um olho voltado para as teorias estéticas e outro voltado para os estudos históricos. Além desse descentramento, há que ter atenção a outro: as teorias, estéticas ou históricas, produzidas em outras coordenadas espaciais, ainda que devam ser consideradas, não podem ser transplantadas sem levar em conta as diferenças. A investigadora, polonesa de nascimento, radicada nos Estados

⁴ O percurso de minha reflexão sobre romance histórico bem como as delimitações do que trato como ficção histórica estão expostos em WEINHARDT, 2010b. As bases conceituais dessa reflexão e que continuam atuantes neste trabalho foram buscadas, sobretudo, em ANDERSON, 2007, 2008; CAVALIERE, 2002; DÄLLENBACH, 1976; ESTEVES, 1998, 2007; FERNÁNDEZ PRIETO, 1998; GENETTE, 1979, 1982, 1983; FOUCAULT, 1985; HUTCHEON, 1991; JAMESON, 1996, 2007; JITRIK, 1995; LIMA, 1986, 1989, 1991, 2006; LUKACS, 1972; MARINHO, 2004; MENTON, 1993; MIGNOLO, 1993; RICOEUR, 1994-6; VANOOSTHUYSE, 1996; WHITE, 1992.

⁵ Devo a indicação deste título a Antonio R. Esteves. Sua própria publicação intitulada O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000) (2010) representa importante contribuição.

Unidos, ensinando literatura latino-americana, investe na caracterização da modernidade, para entender que tipo de superação o pós-modernismo se propõe realizar. Além de se deter com particular cuidado na posição de Jameson, discute longamente o fim da história propalado por Fukuyama, acentuando a condição deste como “funcionario del Departamento de Estado del presidente George Bush (padre)” (PERKOWSKA, 2008: 59), para insistir que o momento histórico latino-americano não é o mesmo vivido na Europa e na América do Norte. Se há proveitos no conhecimento das noções vindas do outro hemisfério, há também marcas diferenciadoras para as quais se deve atentar.

A rigorosa reflexão crítica avança para a solução expressa no título. A adoção do conceito de hibridismo cultural, construído por Néstor Canclini, permite tocar no ponto crucial das particularidades culturais da latitude em que nos é dado viver: o momento histórico experimentado pela América Latina é outro, ou melhor, vale violentar a gramática e dizer “são outros”, diante da heterogeneidade que constitui a vivência latino-americana. Assim, se não se pode desconhecer as reflexões teóricas oriundas de outras culturas, também não se pode ignorar as especificidades de nossas circunstâncias. Ressignificação é a palavra de ordem da interpretação proposta. Recorro às próprias palavras da pesquisadora para apresentar a essência de sua tese:

La resignificación de la realidad y la búsqueda de nuevos proyectos – reformas – pasa por la heterogeneidad. La neuva función de la historiografía y de la novela histórica consistiría en explorar las discontinuidades e intersecciones obliteradas por el proyecto de la modernidad, recorrer las brechas sociales y recuperar la diversidad del pasado para buscar raíces históricas de las heterogeneidades y racionalidades diferenciadas del presente. Si se admite el presente como una realidad contradictoria, entonces la indagación del pasado no tiene que ver con la legitimación del presente, sino con el reconocimiento histórico de las incoherencias y discontinuidades en el tejido social. La tesis de este estudio es que la novela histórica latinoamericana posterior a la redemocratización participa en esta tendencia construyendo historias híbridas (PERKOWSKA, 2008: 105).

Como reforço a essa percepção, vale lembrar que Perry Anderson

já reconheceu a importância da produção latino-americana na vertente que denomina como “ficção metahistórica” (ANDERSON, 2007, p. 218). O historiador entende o que denomina como “ressurreição do romance histórico” (p. 216) como uma transformação, conforme sugere o título de seu ensaio, “Trajetos de uma forma literária”, contrapondo-se à resposta negativa que o ensaio de Jameson (2007) parece apontar para a pergunta que intitula seu próprio ensaio, “O romance histórico ainda é possível?”.

Enfim, como uma espécie de contraprova das conclusões de M. Perkowska, pode-se citar dois títulos franceses recentes, que atestam a manutenção do interesse sobre o romance histórico em diferentes camadas de leitores, mas a leitura revela tratar-se de certo tipo de interesse e de certo modelo de romance histórico, bastante diferente daquele que marca a produção deste lado do globo. A publicação de *Le Roman historique* (2006) na coleção 50 Questions, dá a medida da difusão didática, de uma perspectiva que se poderia designar como tipicamente francesa, centrada na produção daquele país. Já a formulação do título e do subtítulo da outra publicação revela que se encara essa modalidade romanesca como destinada ao entretenimento: *Fascination du roman historique: intrigues, héros et femmes fatales* (2007), de Brigitte Krulic.

Com a leitura do instigante ensaio de M. Perkowska, o primeiro impulso foi voltar à reflexão sobre a ficção histórica brasileira do período delimitado naquela abordagem, verificando em que medida essa produção corresponde às características apontadas no conjunto latino-americano pela ensaísta. Entretanto, sem prejuízo de eventualmente voltar à experiência de leitura daquele *corpus*, em vista de pontos de paralelismo ou de oposição, mantém-se aqui o objetivo de refletir sobre a produção mais recente. Ressalve-se que o exame da produção brasileira não decorre de nenhuma percepção de marca nacionalista, resultando tão somente de limitações pessoais para dar conta do volume de leituras que arco mais aberto exige. O trabalho crítico também está submetido à instância temporal.

O exame dos títulos constantes na listagem produzida dentro

dos critérios e do recorte temporal proposto permite perceber de imediato que aquelas duas categorias elaboradas tendo em vista a frequência da história literária como tema ficcional não arrefeceram na primeira década do século XXI, constituindo-se em vertente que se pode denominar como ficção-crítica. Antes de passar ao exame do conjunto, é preciso expor alguns princípios que justificam o entendimento desse tipo de obra como ficção histórica. A rentabilidade da leitura de tais obras apoiada na intertextualidade com os textos biográficos sobre os autores ficcionalizados e com sua produção, integrantes da história literária, me faz defender a adequação de incluir esses títulos entre as ficções históricas. Melhor dizendo, de lê-los com o instrumental conveniente para a ficção histórica, sem exclusão de outras possibilidades, observação que se pode estender a todos os demais títulos. Acolher um romance em determinada modalidade é sempre um modo possível de ler.

O levantamento realizado para um ensaio que trata da ficcionalização de escritores e da história literária nas publicações de 1981 a 2010, somando o material dos dois projetos, totalizou trinta e cinco títulos, dos quais doze foram lançados no novo século. (WEINHARDT, 2010a) Posteriormente, localizei *Pauliceia desvairada*, de Mario Chamie (2009), e apareceu ainda *O dom do crime* (2010), de Marco Lucchesi. Portanto, não restam dúvidas quanto à permanência, se não o incremento mesmo desse tipo de ficção.

Em estudo que reúne os romances que ficcionalizam Machado de Assis e sua criação, observou-se que, mesmo não se tendo considerado aqueles títulos que, em propostas assumidamente paradidáticas, visam formar o jovem leitor e levá-lo a ler Machado, a retomada do escritor é a constante mais evidente quando se trata da tematização da própria literatura brasileira (WEINHARDT, 2009a). Entretanto, colocar-se à sombra do cânone não é garantia de realização. Os resultados da produção do final do século XX são desiguais. Nas publicações mais recentes, em particular em *Por onde andaré Machado de Assis* (2004), de Ayrton Marcondes, e em *A filha do escritor* (2008), de Gustavo Bernardo, o jogo intertextual não repousa nos aspectos mais corriqueiros dos estudos machadianos. Marcondes, aproveitando a linha da negação do realismo aberta pelo escritor com a criação de um defunto-autor, embaralha e subverte

papéis. O Conselheiro Aires transforma-se em escritor que cria um ser imaginário chamado Machado de Assis. Jogando com situações e personagens de Ressureição, primeiro título romanesco de Machado, a loucura é a temática eleita por G. Bernardo, em movimentos que exigem que o leitor realoque continuamente o que vinha entendendo como realidade, ainda que ficcional. É também como jogo de enigmas a desafiar o leitor, que sempre julga encontrar uma pista e logo adiante a percebe falsa, o título de Antonio Fernando Borges, *Braz, Quincas & Cia.* (2002). Em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (2004) é a ambiência em que se movem suas personagens que Wilson Bueno busca na ficção machadiana. No recentíssimo *O dom do crime*, acima referido, fundem-se biografia e ficção machadiana com explanações a propósito do processo de composição do próprio romance. Dados biográficos, diferentes formas de apropriação do discurso do escritor ficcionalizado e metaficção são características recorrentes nessa modalidade que venho denominando como ficção-crítica. Nenhuma assegura o nível de realização da obra, da mesma forma que nenhum recurso narrativo em si e nenhum assunto legitimam o nível estético. No romance de Lucchesi, a ambiguidade, instaurada desde o uso do termo “dom” no título, estendendo-se ao longo da narrativa com o deslizamento constante entre as situações ficcionais e as personagens do próprio romance e as criadas por Machado, mantém a tensão narrativa, atualizando uma leitura de Machado.

Outro clássico brasileiro do século XIX que receberá a chancela da ficcionalização é poeta. Em *Dias & Dias* (2003), Ana Miranda, frequentadora contumaz da ficcionalização de poetas, sem repetir fórmulas, apresenta Gonçalves Dias pelos olhos de uma admiradora incondicional, eternamente à espera do retorno do ídolo à sua cidade natal. As memórias e as cartas produzidas sob o signo da paixão têm salvo-conduto para construir um indivíduo perfeito.

Retomada do século XIX é empreendido também por Ruy Castro. Desde a frase-título, *Era no tempo do rei* (2007), está anunciado o hipotexto do plano da história da literatura, conjugado ao tempo histórico indicado no subtítulo: “Um romance da chegada da Corte”. Mas não é Manuel Antonio de Almeida que aparece como personagem, e sim sua criação, o adolescente Leonardo, que contracena

com outro adolescente, o príncipe D. Pedro. Essa indistinção entre personagem criada a partir do empirismo e personagem criada a partir de personagem já ficcional é marca que vai se acentuando.

Dois autores canônicos, um do entresséculos e outro já de meados do século XX são eleitos por Aleilton Fonseca. “Romance-homenagem” é a expressão que aparece no subtítulo de *Nhô Guimarães* (2006). Uma anciã fala a um viajante, mesclando sua experiência de sertaneja com a lembrança da passagem pelo sertão de um tal Nhô Guimarães, companheiro de conversas do falecido marido da narradora. O leitor identifica as matrizes do mundo empírico. Efeitos roseanos ecoam na linguagem e nos subenredos. O recurso da viagem reaparece em *O pêndulo de Euclides* (2009). Um primeiro narrador é pesquisador que busca conhecer o espaço de Canudos. Nesse empreendimento, este ouve o relato de antigo morador, que narra a experiência de seus antepassados como canudenses, incluindo a lembrança da presença de Euclides da Cunha durante a campanha, personagem que se presentifica também em um sonho do narrador. Conjugando o relato sobre a convivência de Euclides com o avô desse segundo narrador e a atuação do jornalista no sonho do pesquisador, este percebe como Euclides teria entendido o sertanejo, resolvendo-se ficcionalmente a contradição entre os textos jornalísticos e a representação do sertanejo n’*Os sertões*, desafio permanentemente enfrentado pela crítica euclidiana.

O livro de Mário Chamie traz a classificação “Contos brasileiros” na ficha catalográfica. Entretanto, os capítulos, em sequência com a indicação ordinal seguida do termo “Momento”, sempre com subtítulos, podem ser lidos como uma única narrativa composta sobre detalhes biográficos e recortes da obra do autor nominado no subtítulo parentético, não fosse suficiente a pista do título: (Monólogo póstumo dialogado de Mário de Andrade). A intenção do borramento de diversas fronteiras – gênero discursivo, morte/vida, voz de Mário de Andrade/voz de Mário Chamie – está posta.

Paulo Leminski é exemplo ilustrativo de como o criador que se propõe como anticânone está destinado a se transformar em cânone, se alcançar realizar até as últimas consequências sua intenção desestabilizadora. Pode-se considerar que o circuito se completa quando o artista é ficcionalizado. O poeta é transformado em per-

sonagem por José Castelo, em *Fantasma* (2001). O romance é constituído pelo relato da composição de um livro cujos originais foram queimados pelo próprio autor, narrador do que se lê. O livro destruído seria sobre a cidade de Curitiba, tendo-se escolhido o poeta curitibano como guia. No processo de pesquisa, sobre a cidade e sobre os vestígios biográficos do poeta, o autor, obsessivo, põe em dúvida tudo o que parecia realidade, inclusive a morte do poeta, até se decidir pela supressão total de seu texto, restando o outro, o relato do processo de pesquisa em si, em que sempre aparecem a cidade e o poeta, com as idiossincrasias de ambos.

Para fechar a galeria da ficcionalização da história literária nacional, é preciso registrar a obra de Josué Montello, *A mais bela noiva de Vila Rica* (2001). Como o título antecipa, a heroína é Maria Doroteia, ou melhor, Marília, cuja beleza e paixão buscam referendo nos excertos transcritos da obra de Tomás Antonio Gonzaga, conforme oportunidade do enredo, comportando ainda extenso anexo com uma “Antologia de Marília”. Já no início da década precedente, a aventura dos poetas inconfidentes incitara uma editora a promover uma coleção que publicou alguns títulos que tematizaram os amores árcades. O registro se faz com o intuito de acentuar o potencial do tema, que estará presente em título de Ruy Tapioica comentado em outro conjunto e recentemente foi contemplado em publicação de romancista português⁶.

Nem só ao cânone nacional recorre a ficção-crítica. O exemplo de cânone ocidental por excelência também ocupa nossos escritores. Entretanto, é preciso cuidado antes de validar o ânimo da criação brasileira em reescrever Shakespeare com base em lógica numérica. Os três volumes construídos sobre as peças do dramaturgo inglês – *Trabalhos de amor perdidos* (2006), de Jorge Furtado, *Sonhos de uma noite de verão* (2006), de Adriana Falcão, e *A décima segunda noite* (2006), de Luís Fernando Verissimo – constituem uma coleção produzida por encomenda. Editoras são empreendimentos comerciais. Nas leis do mercado, é difícil localizar a linha, se é que ela existe, que separa o que é exigência do público consumidor, daqueles produtos que se travestem como resposta a carências decorrentes

⁶ Refiro-me ao romance *A cidade do homem* (2010), de Amadeu Lopes Sabino.

das próprias ofertas. Não vai aí nenhuma intenção de purismo de concepção artística. Obras de encomenda podem ser tão boas, ou tão ruins, quanto aquelas que parecem vir à luz por uma necessidade íntima do artista. Mas a quantidade proporcional de títulos que reescrevem Shakespeare não pode ser tomada como sintoma de um interesse recente e urgente dos ficcionistas brasileiros. De qualquer forma, o jogo intertextual criado nas obras não se limita ao diálogo com as peças homônimas nas duas primeiras e com *Noite de reis* na última. Todos evidenciam longo convívio com a dramaturgia shakespeariana. Sem receita padronizada, nas três confirma-se que todo escritor é, antes de tudo, um leitor voraz e atento.

Antes de lerem os clássicos ingleses, os escritores brasileiros frequentaram os franceses. É por um francês que Ruy Câmara se deixou seduzir, mas não pelo participante do cânone, antes pelo excêntrico. A leitura de *Cantos de Maldoror*, de Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, fez com que Ruy Câmara se decidisse pela estreia no romance. *Cantos de outono* (2003) é um mergulho em profundidade nas escuras águas da vida e da obra desse precursor do surrealismo, que por sua vez fora seduzido por Baudelaire. O leitor precisa dosar com cuidado a entrega à alucinação produzida pela ciranda entre Câmara, Baudelaire e Lautréamont, impulsionada pela descrição do uso de opiáceos, e a retomada da lucidez que a leitura crítica requer⁷.

Produção literária inglesa e francesa é leitura cotidiana para expressiva fatia do universo letrado brasileiro. Já o espaço de produção focalizado por Alberto Mussa é de rara frequência entre nós. Em *O enigma de Qaf* (2004) reivindica-se a criação da própria poesia para o mundo árabe. O longo percurso no tempo, acompanhando a discussão sobre o fazer poético, permite lê-lo neste conjunto que aborda a ficção histórica.

Libertos da urgência de constituição de nacionalidades que marcou o surgimento do romance histórico, o olhar da literatura brasileira sobre figuras, épocas e espaço estrangeiros diversificou-se, ilustrando variadas formas de hibridismo. Em *A harmonia do mundo*

⁷ Sob o título “Isidore Ducasse, que é Lautréamont, é Maldoror?”, abordei essa obra, em estudo ainda não publicado.

(2006), Marcelo Gleiser associa seguros recursos narrativos a seus conhecimentos como cientista para apresentar, conforme registro do subtítulo, “Aventuras e desventuras de Johannes Kepler, sua astronomia mística e a solução do mistério cósmico, conforme reminiscências de seu mestre Michael Maestlin”. Com essa subversão do recurso mais corrente, que é o discípulo narrar o percurso do mestre, ambas as trajetórias brotam vigorosas no relato, na dimensão da pesquisa científica e na humana.

Ciências e aventuras se conjugavam em dosagens pesadas nos empreendimentos dos viajantes descobridores. A transgressão dos limites realistas encontra potencial aberto nesse veio. *O último dia de Cabeza de Vaca* (2005), de Fábio Campana, comporta as peripécias de Don Alvar Nunes Cabeza de Vaca pela América, vividas ou imaginadas, na voz de um religioso que acompanhou seus últimos momentos. Em *A caravela dos insensatos* (2006), Paulo Novaes põe em cena, também na voz de um religioso, o navegador Cristóvão Colombo, já depois de suas viagens à América, quando o genovês tenta entender o alcance efetivo de seu feito. A busca é oportuni-dade para discutir vários temas da época: a publicação de relatos e as atividades dos editores, as disputas políticas, os avanços das artes plásticas, o alcance das descobertas de Colombo. Em favor da constituição de um painel do Renascimento, o autor não se deixa intimidar pelas limitações biográficas. Colombo contracena com figuras como Maquiavel e Michelangelo. Mas é em *Viagem ao pavio da vela* (2001), de Renato Modernell, que as costuras realistas são efetivamente estouradas. A explosão atinge o tempo e a linguagem. Um viajante, contemporâneo do tempo da escrita, é impelido, por uma força que não entende, a ir a Veneza. Entre os vários contratempos da viagem e a observação daquele espaço único, ao atravessar uma ponte, esse turista que não conhece seus objetivos depara-se com Marco Polo. A partir daí, sua experiência, e conseqüentemente sua narrativa, transita continuamente nesse espaço-tempo e ele se transmuta de ouvinte em narrador. Seu intuito é ouvir as aventuras de Marco Polo, mas este quer saber como será o mundo no tempo que não lhe será dado viver. É este percurso no tempo que determina de fato a inclusão do romance no estudo sobre ficção histórica. A escolha de Marco Polo como ouvinte não se dá ao acaso. Os absur-

dos, os descaminhos percorridos pela humanidade causam estranheza até mesmo a esse aventureiro, que viu tantas cidades de hábitos tão variados, que teve contato com culturas tão extraordinárias. Mesmo alguém com sua abertura para o imaginário, por vezes tem dificuldades em achar críveis alguns dos caminhos escolhidos pela humanidade.

A Renascença na Itália, agora tomando Florença como cenário, também é a eleição do romance de Luiz Felipe d'Avila, em *Cosimo de Medici* (2008). O próprio “Líder renascentista”, conforme o denomina o subtítulo, registra em suas memórias como construiu o poder de que desfrutou. Reinaldo Santos Neves empreende recuo maior no tempo, tornando o relato e a própria busca pelo relato na Idade Média, e as consequentes aventuras, trecho de *A longa história* (2006). Recuo ainda mais acentuado, alcançando os primeiros anos da cristandade, é a opção de Moacyr Scliar, em *Os vendilhões do templo* (2006). A apropriação de personagens bíblicas, na primeira parte, “Jerusalém, 33 D. C.”, colocaria a narrativa muito próxima da linha divisória entre história e mito, talvez pendendo para o último. Entretanto, a segunda parte, “Pequena missão jesuítica no sul do Brasil, 1635”, faz com a indecisão seja resolvida sem percalços. A ligação entre as duas partes é realizada pela tematização do desejo de posse, que comporta poder. O tom é de engajamento, herança de outros tempos, com desfecho que pode ser lido como redentor.

Personagens históricas da cena política internacional mais recente também são apropriadas pelos ficcionistas brasileiros. É o caso de *Eleanor Marx, filha de Marx* (2002), de Maria José Silveira. Note-se que a personagem-título não é protagonista no plano histórico. Mulher do século XIX, na ficção aparece como filha e como esposa, mas sua atuação política disputa espaço com a dimensão humana, feminina. É bem verdade que a filha de Marx não dependeu da espera pela ficcionalização para alcançar espaço na narrativa. A autora registra o débito para com a biografia escrita por Yvone Kapp. A explicitação do(s) hipotexto(s), desde uma referência até longas listagens, não é ocorrência rara na ficção histórica contemporânea. Outra categoria de excêntrico que vai migrar para o centro é a escolha de Marcelo Ferroni. *Método prático da guerrilha* (2010) é a ficcionalização dos últimos tempos de Che Guevara. Nota de aber-

tura dá conta do processo usado pelo autor quanto ao percurso dos hipotextos para o hipertexto: “Este livro se baseia em diários, relatórios e depoimentos dos que foram à luta armada. Tirá-los do contexto foi trabalho do escritor”.

Além de personagens políticas e de escritores, um estrangeiro de outro lugar do universo artístico é ficcionalizado. É bem verdade que o momento decisivo de sua vida, ou sua morte, tem o Brasil como cenário. O enredo de *O herdeiro das sombras* (2001), de Silval Medina, é composto pelas tentativas de desvendamento das circunstâncias misteriosas em que desapareceu no Brasil o pianista e compositor norte-americano Louis Moreau Gottschalk. É oportunidade para cruzamento de discurso detetivesco-policial com aventuras de várias ordens, seja em relação à vida da personagem pesquisada, seja em relação à vida do pesquisador.

Viagens, trânsito do exterior para o Brasil e vice-versa, buscas, por vezes infrutíferas quanto aos resultados finais, mas sempre provocando mutações ao longo do percurso, sentimentos de perda e desolação permeiam a produção de Bernardo Carvalho, desde *Nove noites* (2002) a *O filho da mãe* (2009), passando por *Mongólia* (2003) e *O sol se põe em São Paulo* (2007). O modo como se dão essas recorrências, ao mesmo tempo em que não se repetem fórmulas, merece abordagem específica. Entretanto, tendo em vista tratar-se sempre de situações ficcionais que partem de circunstâncias históricas precisas, ainda que eventualmente pouco conhecidas, não se poderia passar ao largo do registro dos títulos neste levantamento, sem risco de falseamento dos resultados.

Se o poliedro da ficção histórica tem uma face que abre para o exterior, outra confronta com os discursos regionalistas. Já a ficção romântica explorou a heterogeneidade cultural brasileira e, estendendo-se ao longo do século XX, o regionalismo vai do reivindicatório à defesa da tradição, passando pelo folclórico e pela disputa de hegemonia. O número de títulos continua a multiplicar-se, o que não significa que necessariamente referende ou se limite a figurações do exotismo e a disputa por reconhecimento de diferenças, ainda que essas marcas possam sobreviver em alguns casos. A listagem é longa, com várias manifestações do extremo sul (ASSIS BRASIL, 2001, 2003, 2006; COIMBRA, 2004; GONÇALVES &

ROSA, 2010; WIERZCHOWSKI, 2002) e presença expressiva do nordeste (ALBUQUERQUE, 2004; CAVALCANTI, 2007; FERREIRA, 2003; JAPIASSU, 2003, 2004b), duas regiões cuja pujança na expressão literária é histórica. Há também expressões do interior paranaense (PELLEGRINI, 2002, 2003; SANCHES NETO, 2005), do norte do país (SOUZA, 2001, 2005), da região central (SILVEIRA, 2006), e das indefectíveis Minas Gerais (MAGALHÃES, 2009; OLIVEIRA, 2005).

Períodos conjugados a fatos marcantes continuaram ocupando a atenção dos ficcionistas, que não se deixaram intimidar por patrulhamento que recusa a história oficial. É bem verdade que quase sempre a subvertem, movimento forte nas décadas precedentes, calcado na irreverência pelo deboche. A ridicularização não se mostra mais como linha de força, embora ainda tenha algum espaço. O período das descobertas, tão frequentado na oportunidade dos cinquentenários, tem presença esporádica (TAPIOCA, 2004; YAZBECK, 2008). A pirataria do período também teve sua vez (TORRES, 2003). A invasão holandesa ainda não se esgotou (RORIZ, 2004), presença que deve ser conjugada com títulos dedicados a figuras históricas adiante apontados. A Inconfidência Mineira continua produtiva (TAPIOCA, 2008). À longa lista de romances que focalizam a Guerra do Paraguai acrescentam-se alguns títulos (Murilo CARVALHO, 2009; CREMASCO, 2004; LEPECKI, 2003). O Brasil da primeira metade do século XX é matéria ficcional em que o cotidiano é marcado pela participação na Segunda Guerra, pela ditadura getulista e pelas ações do Partido Comunista (PRADO, 2010; RODRIGUES, 2009; Carlos N. SILVA, 2003, 2006). O período da ditadura militar segue sendo exumado, agora já com algum distanciamento (BRAE, 2004; JAPIASSU, 2004a). Neste subconjunto, obra que subverte todas as constantes a ponto de perturbar sua inclusão é *Quatro Brasis* (2006), de Gerson Lodi-Ribeiro. A dúvida já começa quanto ao gênero. Não há nenhuma indicação a respeito, além do que está na ficha catalográfica, que traz o genérico “ficção brasileira”. São quatro narrativas, divididas em duas partes cujos títulos indicam os episódios históricos aos quais remetem: “O Agente de Palmares” e “Pax Paraguaya”. Não se trata de tomar algumas liberdades ficcionais diante dos fatos históri-

cos, mas de produzir subversão total. Não é opção pela história vista de baixo ou pela história dos vencidos, vertentes que tiveram sua vez quase no final do século passado, mas pelo jogo com outros desfechos frontalmente contrários, apresentado a situação decorrente da vitória conseguida por Palmares e pelo Paraguai. Ao evocar as possibilidades do acaso, promove-se com força a ressignificação da história.

As publicações que ficcionalizam personagens históricas de primeira plana pouco diferem do grupo precedente, por razão bastante óbvia: como separar o indivíduo das instâncias vividas? Procurou-se atender a perspectiva mais em evidência no romance para estabelecer a separação. Modalidade bastante expressiva nas décadas precedentes, sete figuras clássicas da história tradicional mereceram exclusividade na voz dos ficcionistas neste recorte: D. Sebastião (RORIZ, 2002); Duarte Coelho (RORIZ, 2008); Van Dorth (RORIZ, 2006); D. Pedro I (SALLES, 2008); Sir Richard Francis Burton (SCHWARZ, 2005); Joaquim Nabuco, que disputa o papel de protagonista com amada Eufrásia Teixeira Leite (LAGE, 2009); Getúlio Vargas (Juremir M. da SILVA, 2004); Pinheiro Machado (MEDINA, 2004).

Outra modalidade que representa sobrevivência do período anterior é a dos imigrantes e seus descendentes. Italianos (POZENATO, 2006) ainda tiveram sua vez e japoneses alcançaram a sua (INOUE, 2006).

Os subconjuntos apresentados a partir do grupo identificado ao regionalismo até aqui são, certamente, resultantes da metodologia desenvolvida em função da sistematização da ficção histórica das últimas décadas do século XX, já referida. Procurou-se superar uma espécie de vício crítico desenvolvido ao longo daquelas leituras, mas por vezes, como é o caso destes agrupamentos, que não são fixos, podem ser redistribuídos e inclusive aparecer em mais de um grupo, a percepção como continuidade era inevitável. Esse modo de ler não indica que tais obras são representantes de uma expressão em decadência, antes muitas confirmam que o veio ainda é produtivo. Muitos destes escritores já frequentaram listagem da pesquisa precedente. Exigir uma posição de ruptura ou ignorar tudo o que não significasse interrupção de continuidade seria falsear os dados, como

se manifestações culturais pudessem ser submetidas a encerramentos de período como escrituração mercantil. A opção por praticamente apenas listá-los, não indo além da indicação de assunto, com poucas exceções, pouco ou nada contribui para dar-lhes espaço na história literária, além de obnubilar as particularidades, quando são estas que interessam. Mas renúncias sempre se impõem. Não seria possível, nesta proposta e neste espaço, resenhá-los todos.

De qualquer forma, alguns títulos foram reservados para atenção particularizada. Discurso feminino, muitas vezes feminista, mereceu especial destaque durante a segunda metade do século XX, não apenas nos arraias literários, talvez sobretudo fora destes. Não é momento de discutir quando a literatura é reflexo, quando promove a produção da imagem original, que aparecerá refletida em outras áreas de interesse. Provavelmente esse jogo é tão ágil que não faz diferença apreender ponto de partida, importa é o trânsito mesmo. Mulheres escritoras, ficcionalizando mulheres, já não constituem nenhuma quebra de paradigma. Entretanto, quando mulheres, na posição de escritoras e de personagens, associam à condição feminina outro fator, como pertencimento a classe minoritária, o panorama altera-se. Identificar uma obra como romance de fundação, que abrange séculos como tempo ficcional, percorrendo gerações, parece remeter a produção anacrônica hoje. Mas esse juízo não se aplica se a narrativa encena a experiência de mulher negra, escrava, ou ainda de mulheres indígenas. No primeiro caso está *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves⁸, no segundo *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas* (2002), de Maria José Silveira. Estas expressões ocupam lugar central na discussão de questões ainda atuais e emergentes. As opções narrativas de ambas – memória escrita no primeiro, narrativa oral no segundo – alcançam produzir obras que atualizam as abordagens de nossa heterogeneidade cultural, sem cobranças extemporâneas, sem idealizações ultrapassadas, sem maniqueísmo. Há ainda uma obra em que a narradora é uma mulher indígena. Trata-se de *Yuxin: alma* (2009), de Ana Miranda, que aponta como hipotexto inequívoco a obra de Capistrano de Abreu. Mas opto por reservá-la para o próximo e derradeiro grupo.

⁸ Dediquei um estudo a esse romance (WEINHARDT, 2009b).

Este é constituído por integrantes que poderiam estar dispersos naqueles já contemplados, mas reservei-os para outra conjugação: trata-se de uma somatória de obras que usam o recurso das memórias, a voz narradora no centro da ação romanesca e não como testemunha, cujo tempo de experiência é o passado recente, apresentado em perspectiva individual inserida no plano social. Os títulos que cabem nesse recorte, além do já anunciado, são: *O fantasma de Buñuel* (2004), de Maria José Silveira; *Não falei* (2004), de Beatriz Bracher; *Sob o peso das sombras* (2004), de Francisco Dantas; *Cinzas do norte* (2005), de Milton Hatoum; *Antonio* (2007), de Beatriz Bracher; *Roliúde* (2007), de Homero Fonseca; *A chave de casa* (2007), de Tatiana Salem Levy; *Órfãos do Eldorado* (2008), de Milton Hatoum; *Heranças* (2008), de Silviano Santiago; e *Leite derramado* (2009), de Chico Buarque de Hollanda.

Além de retomar a problemática delimitação da linha divisória do tempo que cabe ao romance histórico figurar, a tentativa de leitura que parece rentável é a de buscar apreender em que medida e como se verifica a superação do discurso identitário, construído no romantismo, que venceu ainda o modernismo e ressurgiu, por outras vias e com outras funções, em tempos de pós-colonialismo. A intuição é que figuram o desencanto com a carência de projetos que sucedeu à retomada democrática e a desilusão com o ingresso no universo do consumismo. Mas essa é matéria para a próxima pesquisa.

Nesta altura, urge apresentar alguns raciocínios de teor conclusivo. Em primeiro lugar, sublinho os procedimentos apontados como marcantes, pela conjugação da sua recorrência com a percepção da renovação que comportam: recusa de limites impostos pelo realismo; interesse por figuras e acontecimentos nacionais ou estrangeiros, sem usar a nacionalidade como marca diferenciadora; passado e presente como tempos que podem se superpor e se fundir; franqueamento de fontes; obscurecimento, quando não eliminação sumária, dos limites entre trechos originais, trechos citados e trechos apropriados.

Finalmente, retomo as hipóteses, para contestá-las parcialmente e chegar a outras formulações. Hoje, a produção da ficção histórica não está no mesmo ritmo do surto das últimas décadas do século XX, mas também não dá mostras de exaustão. Os rumos mais promissores aparecem em duas direções:

a) A vertente específica do diálogo com a própria história literária se expandiu. Este incremento pode ser interpretado como sintoma de situações variadas, não necessariamente excludentes: busca de esfumaçamento das fronteiras entre criação e crítica; inserção da voz dos escritores de criação no espaço da história e da crítica literária, e vice-versa; espaço de refúgio que restou à história literária; desilusão com o poder de intervenção da literatura no plano social ou ideológico, restando-lhe fechar-se sobre si mesma.

b) A outra vertente revela outra ordem de apagamento de fronteiras. A evocação de uns tantos títulos de criação neste estudo sobre ficção histórica causa estranheza a muitos leitores e, sobretudo, a alguns autores, que entendem que se está impondo o rótulo *romance histórico* às suas produções. O que se verificou aqui é que há um modo de ficção, bastante recorrente na produção contemporânea, que oferece como possibilidade rentável de leitura o exame da intertextualidade com a história. Daí sua inclusão na ficção histórica, como um método de leitura possível, entre outros, e não como estabelecimento de tipologia definitiva. O hibridismo está presente em vários níveis, selecionar um aspecto não invalida os demais, nem mesmo parte do princípio de oposição. O modelo não é Um X Outro, mas a convivência de *outros*.

Referências

a) Ficção histórica brasileira – 2001-2010

ALBUQUERQUE, Maria Cristina Cavalcanti de. *Príncipe e corsário*. São Paulo: A Girafa, 2004.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *A margem imóvel do rio*. Porto Alegre: L&PM, 2003.

_____. *Música perdida*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

- _____. *O pintor de retratos*. Porto Alegre: L&PM, 2001. ÁVILA, Luís Felipe d'. *Cosimo de Medici: memórias de um líder renascentista*. São Paulo: Ediouro, 2008.
- BRAFFER, Beatriz. *Antonio*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- _____. *Não falei*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- BRAFFER, Menalton. *Na teia do sol*. São Paulo: Planeta, 2004.
- BERNARDO, Gustavo. *A filha do escritor*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- BORGES, Antonio Fernando. *Braz, Quincas & Cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BUENO, Wilson. *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.
- CÂMARA, Ruy. *Cantos de outono*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- CAMPANA, Fábio. *O último dia de Cabeza de Vaca*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2005.
- CARVALHO, Bernardo. *O filho da mãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CARVALHO, Murilo. *O rastro do jaguar*. São Paulo: Leya, 2009.
- CASTRO, Ruy. *Era no tempo do rei*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- CASTELLO, José. *Fantasma*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- CAVALCANTI, Pihba. *A cidadela inventada*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- CHAMIE, Mario. *Pauliceia dilacerada: (monólogo póstumo dialogado de Mario de Andrade)*. Ribeirão Preto, SP: FUNPEC Editora, 2009.
- COIMBRA, David. *Canibais*. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- CREMASCO, Marco Aurélio. *Santo Reis da Luz Divina*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- DANTAS, Francisco. *Sob o peso das sombras*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.
- FALCÃO, Adriana. *Sonho de uma noite de verão*. Rio de Janeiro:

- Objetiva, 2007.
- FERREIRA, Luzilá Ferreira. *No tempo frágil das horas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- FERRONI, Marcelo. *Método prático da guerrilha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FONSECA, Aleilton. *Nhô Guimarães*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- _____. *O pêndulo de Euclides*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- FONSECA, Homero. *Roliúde*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FORTES, Leandro. *Fragments da Grande Guerra*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FURTADO, Jorge. *Trabalhos de amor perdido*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- GLEISER, Marcelo. *A harmonia do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- GONÇALVES, Regina; ROSA, Regis Lima de Almeida. *D. Pedro II e o jornalista Koseritz*. Rio de Janeiro: Viajante do Tempo, 2010.
- HATOUM, Milton. *Cinzas do norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- INOUE, Ryoki. *Saga*. São Paulo: Globo, 2006.
- JAPIASSU, Moacir. *Concerto para paixão e desatino*. São Paulo: Francis, 2003.
- _____. *Quando alegre partiste*. São Paulo: Francis, 2004a.
- _____. *A Santa do cabaré*. São Paulo: Francis, 2004b.
- LAGE, Cláudia. *Mundos de Eufrásia*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- LEPECKI, Maria Filomena Bouissou. *Cunhataí*. São Paulo: Talento, 2003.
- LEVY, Tatiana Salem. *A chave de casa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- LODI-RIBEIRO, Gerson. *Quatro Brasis*. São Paulo: Selo Unicórnio Azul, 2006.
- LUCCHESI, Marco. *O dom do crime*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- MAGALHÃES, , Beatriz de Almeida. *Caso oblíquo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- MARCONDES, Ayrton. *Por onde andaré Machado de Assis?* São

- Paulo: Nankin, 2004.
- MEDINA, Sinval. *A faca e o mandarim*. São Paulo: A Girafa, 2004.
- _____. *O herdeiro das sombras*. São Paulo: Mandarim, 2001.
- MIRANDA, Ana. *Dias & Dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Yuxim*. Alma. São Paulo: Companhia das Letras; São Paulo: Edições SESC SP, 2009.
- MODERNELL, Renato. *Viagem ao pavio da vela*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MONTELLO, Josué. *A mais bela noiva de Vila Rica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MUSSA, Alberto. *O enigma de Qaf*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- NEVES, Reinaldo Santos. *A longa história*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- NOVAES, Paulo. *A caravela dos insensatos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2008.
- OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. *Bravo Brasil!* São Paulo: Fundamento Educacional, 2005.
- PELLEGRINI, Domingos. *No coração das perobas*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- _____. *Terra vermelha*. São Paulo: Geração Editorial, 2003.
- PRA-DO, Lucília Junqueira de Almeida. *A esperança tem muitas faces*. São Paulo: Planeta, 2010.
- POZENATO, José Clemente. *A Babilônia*. Caxias do Sul: Maneco, 2006.
- RODRIGUES, Sérgio. *Elza, a garota*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- RORIZ, Aydano. *O Desejado*. São Paulo: Ediouro, 2002.
- _____. *O Livro dos hereges*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- _____. *Nova Lusitânia*. São Paulo: Ed. Europa, 2008.
- _____. *Van Dorth*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- SALLES, Iza. *O coração do rei*. São Paulo: Planeta, 2008.
- SANCHES NETO, Miguel. *Um amor anarquista*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- SANTIAGO, Silviano. *Heranças*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- SCHWARZ, Rodrigo. *A ilha dos cães*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- SCLIAR, Moacyr. *Os vendilhões do templo*. São Paulo: Companhia

- das Letras, 2006.
- SILVA, Carlos Nascimento. *Desengano*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- _____. *Vale do sol*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- SILVA, Juremir Machado da. *Getúlio*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- SILVEIRA, Maria José. *Eleanor Marx, filha de Karl*. São Paulo: Francis, 2002.
- _____. *O fantasma de Buñuel*. São Paulo: Francis, 2004.
- _____. *Guerra no coração do cerrado*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- _____. *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas*. Rio de Janeiro: Globo, 2002.
- SOUZA, Márcio. *Desordem*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. *Revolta*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- TAPIOCA, Ruy. *O proscrito*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- _____. *A conspiração barroca*. Parede, Portugal: Saída de Emergência, 2008.
- TORRES, Antônio. *O nobre sequestrador*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- VERISSIMO, Luís Fernando. *A décima segunda noite*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- YAZBECK, Fuad. *O segundo degredado*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- WIERZCHOWSKI, Leticia. *A casa das sete mulheres*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

b) Teoria, história e crítica literárias

- ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 77, p. 205-220, mar. 2007. (CEBRAP).
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de estética e de literatura*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, UNESP, 1990.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. CAVALIERE, Mauro. *As coordenadas da viagem no tempo*. 349p. Tese (Doutorado em Letras) – Institutionen för spanska, portugisiska och latinoamerikastudier, Stockholms Universitet, Estocolmo, 2002.

- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1976.
- ESTEVEZ, Antônio R. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, L. Z. (Org.). *Estudos de literatura e linguística*. Assis (SP): Arte & Ciência, 1998. p. 123-158.
- _____. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: UNESP, 2010.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia. *História y novela: poética de la novela histórica*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra S.A., 1998.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- GENGEMBRE, Gérard. *Le roman historique*. Paris: Klincksiek, 2006.
- GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1979.
- _____. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.
- _____. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. O romance histórico ainda é possível? *Novos Estudos*, São Paulo, n. 77, p. 285-203, mar. 2007. (CEBRAP).
- JITRIK, Noé. *Historia e imaginación literária: las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995.
- LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- _____. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- LUKACS, Georges. *Le roman historique*. Paris: Payot, 1972.
- MARINHO, Maria de Fátima. *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campo da Letras, 1999.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica*. México: Fondo de Cultura, 1993.
- MIGNOLO, Walter. *Lógica das diferenças e política das semelhan-*

- ças: da literatura que parece história e antropologia e vice-versa. In: CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Flávio Wolf de (orgs.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993. p. 115-161.
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papyrus, 1994-6. V. 3.
- VANOOSTHUYSE, Michel. *Le roman historique*: Mann, Brecht, Döblin. Paris: Press Universitaire de France, 1996
- WEINHARDT, Marilene. Ficção histórica contemporânea no Brasil: uma proposta de sistematização. *Anais do VI Seminário Internacional de História da Literatura*. Porto Alegre; PUCRS, 2006a. v. 1, p. 1-6 (CD-ROM).
- _____. O romance histórico na ficção brasileira recente. In: CORREA, Regina Helena M. A. (org.). *Nem fruta nem flor*. Londrina: Humanidades, 2006b. p. 131-172.
- _____. Reescrituras de Machado de Assis. *Anais das IX Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. Territorios comparados de la literatura y sus lindes: diálogo, tensión, traducción. Santa Fé-Argentina; Universidad Nacional del Litoral, 2009a. p. 1-5 9 (CDROM)
- _____. *Um defeito de cor* e muitas virtudes narrativas. *Revista Letras*, Curitiba, n. 77, p. 107-123, jan./abr. 2009b. Editora UFPR.
- _____. A biblioteca ilimitada ou uma babel ordenada: ficção-crítica contemporânea. *Cadernos de Estudos Culturais*, Campo Grande, MS, v. 2, n. 3, p. 81-102, jan./jun. 2010a.
- _____. Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular. In: _____. *Ficção histórica: teoria e crítica*. Ponta Grossa-PR: UEPG, 2010b. p. 13-55.
- WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1992.

Borges precursor – estribaciones entre literatura comparada e hipertextualidad

Adriana Crolla

ES YA ACEPTADO por todos la idea de que ninguna cultura o lengua hubiera alcanzado lo logroso, hubiera madurado o enriquecido sin el aporte de las otras culturas ni el conocimiento de sus vecinos y de otras tradiciones, estribaciones, afinidades y divergencias que innegablemente se entraman en el contacto productivo con la otredad.

Y como las lenguas, culturas y tradiciones se materializan en textualidades y producciones artísticas que se interconectan entre sí y se actualizan en cada acto de recepción mediante la activación del particular intertexto del receptor, es por ello interesante en el dominio de los estudios comparados, y en particular de la Literatura Comparada, articularla con el fenómeno amplio de la intertextualidad.

El concepto de intertextualidad, introducido por Bajtin con el término de *dialogismo*, y ampliado luego por Kristeva y Genette, sirvió para superar el perimido y restrictivo concepto de “influencias” y para entender que era más operativo estudiar los fenómenos literarios y artísticos, desde el ángulo de lo intertextual a fin de hacer visibles las relaciones de copresencia entre dos o más textos, así como los procesos de construcción, reproducción y transformación de modelos más o menos implícitos que los conforman. (GENETTE, 1982).

Tout texte est un intertexte, d'autres textes sont présentes en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus au moins reconnaissables, les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante, Tous texte est un tissu nouveau des citations révolues. [...] L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources et d'influences. L'intertexte est un chaîne général des formules anonymes, dont l'origine est rarement réperturable, de citations, inconscientes ou automatiques, donnés sans guillemets

(BARTHES apud MENDOZA FILLOLA, 1994: 63).

Y en este sentido es interesante hacer notar la necesaria competencia lectora que debe poseer el receptor para poder detectar estas relaciones y potenciarlas en el acto de lectura. En toda operación de decodificación intertextual es necesario, como en las figuras gestálticas, poder captar la duplicidad o multiplicidad, ver (comprender) la unicidad de cada elemento y el especial proceso creativo que se configura al poner los elementos en correlación. En síntesis, la mayor riqueza de una operación de este tipo es la iluminación o salto paradigmático que según Kuhn⁹ se organiza como “chispazos de intuición”, momentos de pasaje en que la “empresa de interpretación” anterior deja de ser válida porque, por un suceso repentino y no estructurado, cambia el ángulo de la mirada. Y como en las cartas anómalas de los experimentos gestálticos, en vez de un conejo captamos repentinamente la figura de un pato. Lo que es más interesante es que con las nuevas lentes que nos proporciona el nuevo paradigma, no sólo captamos la presencia de las figuras presentes en un mismo dibujo sino además las líneas (el nuevo paradigma interpretativo) que conforman ambas figuras como complejidades interactivas e interactuantes. Vemos lo uno, lo dúplice y lo inter en las dos figuras que alternativamente se definen bajo nuestros ojos. Y vemos (comprendemos) que lo que cambia es nuestro propio proceso perceptivo que capta las figuras y superpuestamente el pasaje que nuestra mirada recorre y construye. Esas tensiones que muestran el pasaje entre los esquemas tradicionales y el nuevo. Y en este juego la intertextualidad tiene mucho que decir al comparatismo.

De los cinco tipos de relaciones transtextuales que analizara Genette, recuperamos aquí la de hipertextualidad¹⁰ para indagar el

⁹ Después de Khun entenderemos por paradigma tanto los “ejemplares” o “realizaciones científicas universalmente reconocidas que durante cierto tiempo proporcionan modelos de problemas y soluciones a una comunidad científica”, como un momento en que “las vendas se caen de los ojos” y se produce una iluminación repentina que inunda un enigma previamente oscuro permitiendo que sus componentes se vean de manera nueva y que permite ver por primera vez su resolución (KHUN, 1982).

¹⁰ Cualquier tipo de relación que uniera a un texto (hipertexto) con otro anterior (hipotexto), sobre el que se injerta una forma de relación diferente a la del comentario, pero sin el cual el texto de llegada pierde la especial riqueza productiva.

modo particular que en algunas producciones literarias producidas en Argentina y en otros países donde la obra de Borges ha jugado un papel de relevancia el “paradigma borgeano”, a través de “objeto Borges”, recuperado como particular procedimiento de ficcionalización hipertextual. Y para ello partimos de la teoría borgeana de la *precursoridad* como operación de lectura, pues nos parece operativa para explicar estas interesantes recuperaciones.

De acuerdo al Diccionario de la Real Academia Española, un precursor es alguien que precede o va adelante. Pero también, como es el caso de San Juan Bautista, que precedió con su nacimiento la venida de Cristo, es alguien que profesa o enseña una doctrina o acomete empresas que tendrán razón o hallarán acogida en tiempo venidero.

Por tanto, el término nos remite a una diacronía que instala una secuencia temporal definida del pasado al presente y el futuro. Borges, en su famoso ensayo “Kafka y sus precursores” (*Otras Inquisiciones*, 1952), nos posibilita otras interpretaciones.

En una lectura de neta filiación comparatista, al modo de los análisis macroestructurales basados en una operación de *distant reading* que mira a la literatura “desde lejos” para elaborar cartografías, mapas o atlas planetarios del género novelesco propuesta por Franco Moretti (1999-2007), Borges nos informa que había premeditado un examen de los precursores de Kafka, y que al frecuentarlo comenzó a descubrir su voz y sus hábitos en textos de diversas literaturas y épocas. Y en este modo de pensar la “precursoridad” (si se me permite el neologismo) Borges subvierte la diacronía, o en realidad la rompe y disgrega para hacer confluir en esta “voz, tono y registro” de lo singular kafkiano, una pluralidad de textos y personajes pertenecientes al pasado clásico (Aristóteles y la paradoja de Zenón), un prosista chino del S. IX, recuperado a su vez en 1948 por el antologista francés Margoulié; los escritos de un filósofo danés del S. XIX: Kierkegaard; el poema *Fears and Scruples* del poeta inglés decimonónico Robert Browning; un cuento de las historias “désobligeantes” de Leon Bloy, escritor francés que vivió a caballo entre el S. IX y XX y el cuento *Carcassonne* de Lord Dunsany, escritor anglo-irlandés contemporáneo al anterior y al mismo Kafka.

Borges concluye que el hecho más significativo es que todas las

obras heterogéneas que enumeró se parecen a Kafka y no entre sí. Por lo que concluye que en todas está la idiosincrasia de Kafka pero que si éste no hubiera escrito, no podríamos percibirla, lo que es decir: no existiría.

Ahora bien, cuando Borges habla de “idiosincrasia” en realidad se está refiriendo a una propuesta u horizonte de lectura que sería la marca de “lo kafkiano”, que “*afina y desvía sensiblemente*” la interpretación que previamente se podría haber otorgado a todas estas producciones.

Finalmente explica su propio sentido de “precursor” al que le reconoce un indudable valor para la crítica, pero siempre que se le purifique de toda connotación polémica o de rivalidad. En este sentido se anticipa a las controversias que ocuparán gran parte de las décadas siguientes en el seno de los ámbitos de la literatura comparada, entre un comparatismo tradicional de cuño positivista basado en las categorías binarias de “influencia”, “préstamo” y “desvío”, y las teorías más actuales, abiertas a la diversidad y a la pluralidad, las operaciones inter, hiper y transtextuales y al rechazo definitivo de cualquier tipo de relación temporal que proponga lecturas clausurales o determinativas.

El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica el futuro y en esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres. El primer Kafka de “Betrachtung” es menos precursor del Kafka de los mitos sombríos y de las instituciones atroces que Browning o Lord Dunsany (BORGES, 1974: 710-712).

Debemos entender entonces que según esta operación creativa premeditada por Borges, cada escritor construye su propio horizonte de referencia al apropiarse de aquellas producciones literarias, filosóficas, históricas, semióticas o discursivas previas, que les son operativas para la creación y organización de un sistema de sentido propio y original, en el que lo precursor se resignifica en función del conjunto y a la luz de la nueva obra que lo contiene e involucra.

Y todo ello exige por otra parte, en las comunidades receptoras, un particular y especial proceso de reacomodamiento y adaptación para la comprensión del nuevo universo literario que a través de una

firma, propone revoluciones que modifican tanto el futuro (no hay posibilidad de leer de un modo no kafkiano después de la escritura de Kafka) como el pasado y los modos en que releyeran estas mismas afinidades.

De todos modos, es cierto que no todos los escritores producen la misma conmoción ni revolucionan con sus operaciones creativas como Kafka y Borges. Estos pertenecen al grupo de aquellos, pocos, que a lo largo de la historia han cincelado en la memoria cultural una huella metonímicamente representada por su propio apellido para designar un universo total de significaciones: decir Kafka es enunciar al mismo tiempo un cuerpo semántico y escritural que metafóricamente identifica una época y un estado de situación: lo kafkiano. Lo mismo para “lo borgeano” y sus precursores.

Es por ello que una vez superadas las dificultades iniciales para entrar en el universo borgeano, no se pudieron volver a restablecer las coordenadas previas y pretender leer el mundo como si Borges no hubiera existido. Ya que las operaciones escriturarias típicamente borgeanas basadas en la concentración de rasgos esenciales, la extrema síntesis y la bifurcación de mundos de ficción, modelos y esquemas pero con variaciones que tienden a confundir y a solicitar modificaciones perceptivas permanentes, no pudieron ser inicialmente comprendidas por un lector inserto todavía en un paradigma logocéntrico que impide aceptar la perplejidad y desestabilización que su escritura provoca. Fueron necesarios reacomodamientos progresivos de los propios esquemas mentales y de las capacidades cognitivas e interpretativas que permitieran potencializar, tal como lo explica Graciela Ricci, el salto cualitativo al nuevo paradigma de lectura:

Ello significa que el lector de Borges, además de efectuar el proceso inverso al del autor, para decodificar sus textos debe efectuar más de una lectura como parte del ritual especular obligado al cual conducen los enigmas de muchos de sus cuentos; ritual reiterativo que es un factor más de descentralidad y desapego en el recorrido laberíntico del texto. El resultado puede llegar a ser un estado de deslumbramiento que presenta cierta analogía con lo que Thomas Khun denomina “estado iluminado”, es decir, el salto de un paradigma cognitivo a otro, provocado por una repentina reestructuración del pensamiento y la

consecuente sensación de infinitud que dicho estado opera (RICCI, 2002: 241).

Un Borges que inicialmente no fue fácilmente reconocido por las dislocaciones que su lectura provocaba. Para ilustrarlo recuperamos un poema de Julio Cortázar de 1956, que Fernández Retamar publicó en 1967 en *Casa de las Américas*. Un paródico Julio Cortázar, apelando a un humor muy argentino, señala la extrañeza y al mismo la idiosincrasia borgeana. El título inglés lo señala: *The smiler with the knife under the cloak*¹¹:

*Justo en mitad de la ensaimada
se plantó y dijo: Babilonia.
Muy pocos entendieron
que quería decir el Río de la Plata.
Cuando se dieron cuenta ya era tarde,
quién ataja a ese potro que galopa
de Patmos a Gotinga a media rienda.
Se empezó a hablar de vikings
en el café Tortoni,
y eso curó a unos cuantos de Juan Pedro Calou
y enfermó a los más flojos de runa y David Hume.
A todo esto él leía
novelas policiales.*

Julio Cortázar, "The smiler with the knife under the cloak"
(FERNÁNDEZ RETAMAR, 2004: 41).

En este sentido, el crítico canadiense Lubomir Dole•el, investigador del Centro de Literatura Comparada de la Universidad de Toronto y defensor de la semántica de los mundos posibles, recupera a Borges como paradigma productor de ficción de los "mundos imposibles" por haber desafiado a la lógica superestructural de "senderos que se bifurcan" al concebir una escritura hecha de borra-dores, tachaduras, tanteos, supresiones y añadiduras, en la que cada fragmento es una posibilidad (virtual) entre tantas, un gesto de bifurcación sin autenticación, abierto a la incursión del lector quien debe finalmente desandar en la lectura el laberinto diseñado por el

¹¹ *The Smiler with the Knife under the cloak* es a su vez una operación intertextual ya que constituye una "cita" tomada por Cortázar del "Cuento del Caballero" de los Canterbury Tales de G. Chaucer.

“hacedor”.

Jorges Luis Borges en “El jardín de los senderos que se bifurcan” (1941) popularizó la técnica de desarrollos alternativos de una historia en la ficción del S.XX, una descripción de una imaginaria novela china “clásica” que construye todas las posibles ramificaciones de un argumento. El texto de Borges es un modelo de una generación infinita de mundos ficcionales. Esta hibris de la creación de mundos conduce, paradójicamente a la trampa de un vasto mundo imposible donde historias mutuamente contradictorias se anulan unas a otras (DOLE•EL, 1999: 234).

Gérard Genette, ratifica la importancia semafórica de Borges en esta poiesis ficcional al reconocer en la página final de su libro homónimo, que la lección que proponen esos “laberintos narrativos, descriptivos, dramáticos, fílmicos fue extraída oblicuamente hace ya algunas décadas por uno de sus más refinados arquitectos” y recitar la famosa reflexión borgeana de las “Magias parciales del Quijote” (*Otras inquisiciones*, 1952):

“Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de Las Mil y Una Noches Noches? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833 Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender y en el que también los escriben” (GENETTE, 2004: 55).

Para agregar la posibilidad de la existencia de un libro infinito en que alguien constantemente nos escribe, y también a veces, siempre al final, nos borra. Ese otro que nos escribe y nos borra, de acuerdo al paradigma instaurado por Borges, es el juego dialéctico autor-lector o el juego paradójico del yo y el otro en la escritura y en la lectura (como en “Las ruinas circulares” o en el poema del Emperador Chiang-Tzu y la mariposa) un yo que se sueña soñando que sueña y se descubre soñado, o la mariposa que sueña al emperador que sueña con una mariposa que lo sueña, y así en un perpetuo *regresus ad*

infinitum. Y para atenuar o disimular la esencial monotonía de la historia secreta que es siempre la teorización del propio duelo con el destino, Borges recurre a las variedades narrativas que le ofrecen los géneros y los préstamos de pensamientos y textos previos.

Borges, precursor de otros

Esta escritura potencial o al “cuadrado” (CALVINO, 1989) que vela y des-vela el modelo de su propia exégesis ha dado pie en los últimos tiempos a una operación muy borgeana a partir de la recuperación de otros autores de su precursor para introducirlo como categoría metaficcional de sus propias ficciones. En los casos de que me ocupó, el “otro Borges” es transpuesto al interior de las invenciones de escritores que se autoproyectan para concebir narraciones autovalidantes de sus propias apropiaciones del paradigma borgeano.

Blanchot, en su *Le livre à venir* (1959) abrió una temprana compuerta iluminando un Borges arquitecto de laberintos revelándonos que su palabra no imagina ni dice el laberinto del mundo sino que lo “multiplica y expande”. Es éste el Borges que hoy nos interpela, el que introduciendo nuevas categorías interpretativas, cambió radicalmente los mecanismos perceptivos de lectura y los modos de transfigurarlos en la escritura. El Borges que, inserto en los paradigmas literarios del S. XX, se transformó en el “paradigma literario” de procesos hiper y transtextuales, que lee nuestra época pero es necesario para comprender ese libro futuro que ya preconizaba el crítico francés. Y ese libro futuro (concebido por Borges) es el libro que hoy nos habla de nuestro hibridismo cultural, de las fatales heterotopías que nos habitan, de la transculturalidad y de su expresión discursiva y estética: la hiper y transtextualidad, que nos configura.

Operaciones revolucionarias que se tradujeron tempranamente y cada vez más recurrentes, en transposiciones ficcionales de segundo grado del personaje Borges y su sistema de escritura, en las ficcionalizaciones de otros escritores (CROLLA, 2009)¹².

¹² Me resultó particularmente grato comprobar la consonancia de mirada entre mi personal

Un ejemplo del primer caso es la temprana transfiguración de Borges como personaje en textos de otros argentinos. Ernesto Sábato en *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón el exterminado* o asumiendo la vestidura de Luis Pereda en *Adrián Buenosayres* de Leopoldo Marechal. En ellos el ideologema borgeano se resignifica para polemizar políticamente con el personaje que lo corporiza. También es interesante la recreación que la escritora María Rosa Lojo hace de la historia argentina de los últimos dos siglos, cuando en la novela *Las libres del Sur. Una novela sobre Victoria Ocampo* (LOJO, 2004), imagina la vida de la célebre argentina entre 1928-29 involucrando, junto a personajes ficticios, a sus más conspicuos amigos. En un pasaje de la novela elabora un contrapunto entre lo que pasa en París con Victoria y el Conde Keyserling, y un viaje en tren que Carmen Brey (personaje inventado de una secretaria e intérprete de Victoria) realiza a la población de Los Toldos para encontrar a su hermano perdido, acompañada de Marechal y Borges. Un Borges juvenil, cargado de libros en los bolsillos (entre ellos una versión alemana de *Las mil y una noches*) descubre azorado que la joven ha leído su *Luna de enfrente* y le responde: “Es que descubrir un lector me colma de asombro y de agradecimiento. Si pudiera, y si no fuese demasiado ridículo, mandarí a hacer una condecoración de homenaje para cada uno” (LOJO, 2004: 136-137).

En Argentina esta reconstrucción del Borges real en personaje de ficciones ajenas ha continuado en forma no demasiado orgánica pero continua. Una vertiente interesante es la aparición en los últimos años de colecciones de cuentos con historias que no sólo incorporan a Borges como personaje sino que plantean una expansión de los mundos posibles (DOLE•EL, 1999) ya iniciada por el escritor. En el cuento *El libro perdido de Jorge Luis Borges* (2005) el chaqueño Mempo Giardinelli, se imagina compartiendo un viaje de avión con Borges en 1980, dialogando con él y obteniendo su permiso para leer la novela que acababa de escribir lo que realiza durante el tedioso viaje. Giardinelli cuenta que deja el manuscrito al

interés por indagar al Borges leído por otros y la teoría de los “resbalones” (en particular el 3º: Borges personaje de otros autores) que la Dra. Ma del Carmen Rodríguez Martín postula en la última parte de su libro *Borges: el sueño imposible del ser*, Biblos, Bs As. 2009.

lado del viejo escritor dormido para descubrir con horror que le ha sido sustraída en el aeropuerto por otro viajero que desaparece fatalmente. El mito de la novela perdida de Borges y del escritor falsario, fabulador de ficciones apócrifas, es trabajado espléndidamente en este rendido homenaje.

En *Galaxia Borges* (2007), antología aparecida en agosto de 2007, Eduardo Berti y Edgardo Cozarinsky, se apropian de la “teoría de los precursores” desarrollada por Borges para configurar una galaxia literaria compuesta a partir de la compilación de cuentos de otros escritores de su misma cofradía. De maestros como Lugones, de escritores amigos como Wilcock y Bioy Casares y de cercanos colaboradores como Bianco y Dabove, todos ellos oscurecidos tras su fama y a cuyo rescate tiende la publicación. Los cuentos incluidos manifiestan claras huellas de su influencia aunque no todos son indefectiblemente borgeanos y tres tienen a Borges como personaje.

En el relato *Los grifos* de Silvina Ocampo (BERTI-COZARINSKY, 2007: 101-110)¹³, Borges, habitual comensal de la casa de los Bioy, comparte con Silvina una experiencia inquietante: la del sonido casi inaudible de los grifos de un fanal que ella comprara en un viaje al oriente. La opinión escéptica del escritor colabora dando densidad fantástica a la historia. Los *Tres delirios* (inéditos) de Betina Edelberg (BERTI-COZARINSKY, 2007: 177-183)¹⁴ constituyen preciosos *haiku* en prosa en los que Borges aparece como interlocutor de sueños o estimulador de complicadas y laberínticas arquitecturas, como es la evocación de una visita real, realizada a Xul Solar, y que en el relato asume la exacta correspondencia verbal de las complicadas topografías escherianas.

¹³ Incluido en *Los días de la noche*, Bs As, Sudamericana, 1970. Resulta innecesario abundar en comentarios sobre la autora de este relato. Dueña de un estilo impecable y creadora de inquietantes relatos que enriquecen el patrimonio del fantástico argentino, vivió sin embargo a la sombra (quizás voluntaria) de la fama que su esposo Bioy Casares y su amigo, Borges, atesoraron en vida. Una década después de su muerte ocurrida en 1993 se encontraron tesoros inéditos de cuentos, autobiografía y poemas que desde 2006 están siendo publicados y su obra va, progresiva y mercedadamente interesando cada vez los espacios de la crítica literaria y de los estudios de género.

¹⁴ Betina Edelberg colaboró con Borges en 1953 en la composición de un argumento para un ballet paródico sobre el caudillismo peronista (la obra permanece todavía inédita). Poeta prolífica si bien casi desconocida en los espacios académicos argentinos, su obra se aparta en demasía de los intereses que motivaran a Borges y sus amigos más cercanos.

En el breve prólogo al cuento, se incluye una opinión de la misma Edelberg vertida en 1997, la que nos parece clarificadora: “Para Borges y sus contemporáneos el problema era escribir después de Lugones. Para los que llegamos después de Borges, la gran dificultad es salvarnos de su magia para inventar algo distinto” (EDELBERG EN BERTI-COZARINSKY, 2007: 177).

El último cuento, perteneciente a Gloria Alcorta, lleva por título *Coronel Borges*¹⁵ y responde al desafío genealógico iniciado por Borges en *El Hacedor*, al evocar al abuelo muerto en batalla en 1874. De allí que en el cuento de Alcorta, un pueblo perdido en la pampa argentina lleva el ilustre apellido y bajo el letrado que lo enuncia, una joven se encuentra con un Borges ficcional, que la obliga a reconocer los perplejos laberintos de la creación. Ese Borges, ante la pregunta de la joven sobre su verdadera entidad, responde balbuceante: – “Yo soy el Otro, no se lo digas a nadie... Todo está hecho de arena” (BERTI-COZARINSKY, 2007: 221).

En contexto extranjero, el influjo del bibliotecario Jorge de Burgos con el que Umberto Eco pagó las deudas que dijo haber contraído con el argentino, es una de las tantas afinidades que podemos encontrar. De esta constelación rescataremos tres.

El primero, es la novela *Borges y los orangutanes eternos* (2000) del brasileño Luis Fernando Verissimo. La historia se organiza bajo la voz narrante de un escritor que podemos pensar como metalepsis (GENETTE, 2004) del propio Verissimo en diálogo menipeico con Borges. Todos los motivos, términos y paradojas borgeanas, aparecen recuperadas en la ficción para ser combinadas y potenciadas. Un Congreso de Literatura en Buenos Aires en 1985 y en honor a Edgar Allan Poe, es la excusa del encuentro. El narrador-escritor dice en el primer párrafo:

Intentaré ser sus ojos, Jorge. Sigo el consejo que me dio cuando nos despedimos. “Escriba y recordará”. Intentaré recordar, esta vez con

¹⁵ El cuento fue originalmente publicado en francés en *Le crime de doña Clara*, Paris, Presses de la Renaissance, 1998 y es por primera vez traducido al español. Un poemario nunca traducido del francés, de 1935, *La prison de l'enfant*, fue prologado por Borges y publicado en la *Revue Argentine* de París un año después. En dicho prefacio Borges presenta una discusión sobre las diferencias de estilo entre las letras francesa e inglesa, menos pegadas a la cronología y habitadas por profecías y anacronismos.

exactitud. Para que usted pueda vislumbrar qué vi, develar el misterio y llegar a la verdad. Siempre escribimos para recordar la verdad. Cuando inventamos es para recordarla con mayor exactitud (VERISSIMO, 2000: 11).

La novela se construye a partir de un asesinato cuyo enigma pretenderá ser develado por el Congresista con la ayuda de Borges, presidente de la sesión. Un procedimiento que aporta interés a la lectura son los frecuentes guiños al género policial y a la obra de su inventor, Poe, así como los juegos cabalísticos y textos apócrifos recuperados de las fabulaciones borgeanas que van emergiendo de las elucubraciones de estos improvisados investigadores, dobles de Sherlock Holmes y Watson. La novela se cierra dándole la voz directamente a Borges quien a través del recurso epistolar termina descifrando el enigma y convirtiendo el proceso en un ejemplo más del carácter proliferante de la literatura y las magias parciales de sus infinitas reconfiguraciones.

En otra sede (CROLLA: 2004, 2007) hemos subrayado la valiosa reelaboración del Borges custodio de la biblioteca total y como congresista, que el escritor italiano Raffaele Nigro proyecta en su novela *Viaggio a Salamanca* (2001) donde personajes ficticios y seres reales, vivos y muertos (entre ellos el propio escritor) comparten un *Congreso Mundial de las Letras*¹⁶ que el catedrático de Italianística, persona real y gran amigo nuestro, Vicente González Martín y toda su troupe organizan en la señera universidad salmantina. Nigro nos transporta en su novela a un tórrido verano donde los frescos muros de la antigua ciudad universitaria dan marco a un extraordinario y fantasmagórico congreso presidido por Borges y tutelado por el catafalco de Unamuno, a quien tratan de revivir al conjuro de sucesivos relatos que contarán los 20 escritores convocados, protagonizadas por sus propios escritores precursores, con lo cual Nigro pretende contrarrestar, en el alicaído mundo de hoy, la avasallante presencia de los medios que bastardean el lenguaje. El fin épico del congreso es ganar la guerra de la fantasía y la literatura, entendida como única tabla de salvación de la humanidad, o como la forma de felicidad

¹⁶ Ver Borges, J. L.: (1975) "El Congreso" en *El libro de arena*, 1994. Bs As. Emecé. O.C. Tomo III.

que Borges tanto defendiera.

La novela de Nigro se apropia de las operaciones borgeanas al transformar el espacio de la ficción en una especialísima arena para la contienda metateórica. Muchos escritores actuales, y el texto de Nigro es un ejemplo, hacen literatura de la literatura y ficción de hipotextuales ficciones. En este sentido, *Viaggio a Salamanca*, es una apuesta notable de lectura desde con/en los paradigmas actuales, incorporando aquéllos objetos literarios (caso Borges) y su discurso de segundo orden (teorías), en la constitución de textualidades que se erigen como paradigmáticas y al mismo tiempo, constructoras de los paradigmas literarios vigentes.

La dolorosa historia de Ahmed/Zahra (tomada de la vida real) es el tema de las dos novelas del escritor marroquí Tahar ben Jelloun: *L'enfant de sable* (1985) y *La nuit sacré* (1987). El travestismo al que el padre y la cultura someten a la niña obligándola a asumir una masculinidad contra natura, remite al tema del doble y del espejo borgeano. Dos presencias esenciales resuenan en esta maravillosa arquitectura de la soledad (DAHOUDA, 2003): el espejo y la voz extranjera de un interlocutor imaginario. La ausencia de identidad, o una identidad doble, se manifiesta en la recurrente búsqueda del Ahmed de su propio "yo" a través de la imagen reflejada en el espejo de un cuerpo que no le pertenece y de las obsesivas preguntas por el ser: "Qui suis-je? Et qui est l'autre?" (BEN JELLOUN, 1985: 55). La respuesta, más problemática que la duda, no puede ser otra que la que le provee el alter ego misterioso: "Moi-même je ne suis pas ce que je suis: l'une et l'autre peut-être!" (BEN JELLOUN, 1985: 59).

La ficción recupera temas caros al autor que provienen del ancestral patrimonio oral magrebino y el complicado entramado de voces narrativas se conjugan en el espacio carnavalesco, tal como lo instalaran las felices teorizaciones bajtinianas, de la plaza pública: Jamâ.-El-Fnâ de Marrakech. Numerosas voces narrativas se disputan la veracidad de la historia. Pero sobresale una, la de un Trovador ciego, con bastón, responsable de una biblioteca en Buenos Aires que dice venir a contar la versión que una mujer, probablemente árabe, le proveyó muchos años antes. El capítulo 17 de la novela está totalmente dedicado a *Le troubadour aveugle* y todos los guiños borgeanos emergen de su palabra: "Je vous ai dit tout à l'heure que j'étais un falsificateur, je

suis le biographe de l'erreur et du mensonge. Je ne sais pas quelles mains m'ont poussé jusqu'à vous". Y recita el párrafo final de "Las ruinas circulares". Para luego afirmar:

Je suis cet autre qui à traversé un pays pour une passerelle reliant deux rêves. Est-ce un pays, un fleuve ou un désert? Comment le saurais-je? [...] Pendant longtemps j'ai eu en mauvaise conscience de voyager dans des pays pauvres. J'ai fini par m'habituer et même ne plus être sensible. Nous sommes donc à Marrakech, au cœur de Buenos Aires, donc les rues, ai-je dit une fois "sont comme les entrailles de mon âme", et ces rues se souviennent très bien de moi" (BEN JELLOUN: 1985: 173-174).

El interés que me provocó su obra me llevó a intentar ponerme en contacto directo con su autor sobre su modo de crearse un propio Borges precursor. Las palabras de Ben Jelloun son el mejor homenaje de un escritor que, celebrando a Borges, certifica además la productividad potencial de su obra en tantos "otros" que leyéndolo y reinventándolo, reinscriben el incesante laberinto de las letras.

Je n'ai jamais rencontré Borges mais j'aime son imaginaire et j'ai tenu à lui rendre hommage en l'introduisant dans certains de mes romans comme ombre bienveillante. Pour moi Borges est celui qui a réussi à libérer son imaginaire et avoir des audaces d'écriture. Il a cultivé le paradoxe, (le gardien de la bibliothèque aveugle); le double; l'incertitude, le doute permanent; il a donné presque toutes les facettes à chaque histoire. C'est un homme qui a mis son immense culture au service de la littérature; la labyrinthe est un cliché mais pour une fois c'est un cliché qui sent la vérité. J'ai aimé inviter Borges dans mes romans, comme si je l'avais invité à prendre le thé chez moi¹⁷.

Y si para sí, Borges, el hombre, pidió el merecido olvido, el otro Borges, el precursor, maestro de juegos intertextuales y de paradójicas iluminaciones, se nos revela en el autoepílogo testamentario escrito para ser leído en Chile:

¿Sintió Borges alguna vez la discordia íntima de su suerte? Sospechamos que sí. Descreyó del libre albedrío y le complacía repetir esta sentencia

¹⁷ Respuesta enviada por el escritor Tahar Ben Jelloun a la autora del trabajo, vía internet, el día 1º de octubre de 2007.

de Carlyle: 'La historia universal es un texto que estamos obligados a leer y a escribir incesantemente y en el cual también nos escriben' (BORGES; 1989: 507).

Referências

BEN JELLOUN, Tahar. *L'enfant de sable*. Paris: Seuil, 1985. (Versión en español: El niño de arena. Trad. Alberto Villalba. Barcelona: Península, 1990).

BERTI, E.; COZARINSKY, E. *Galaxia Borges*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.

BORGES, J. L. Epílogo. In: _____. *Obras completas*. T. III, Bs As, Emecé, 1989.

_____. Kafka y sus precursores. In: _____. *Obras completas*. Emecé, Bs As., 1974.

CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1989.

CROLLA, Adriana. Borges paradigme, dans la constitution de nouveaux paradigmes de fictionnalisation littéraire. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Beyond Binarisms: Identities in Process. Studies in Comparative Literature*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. p. 377-385.

_____. Viaje a Salamanca de Rafaele Nigro: tras las utopías de la escritura en el Congreso Mundial de las Letras. In: PICAZO, Roldando Costa (org.). *Lecturas comparadas: espacios textuales y perspectivas utópicas*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA BMPress Ed., 2007. p. 52-46.

_____. Tras los pasos perdidos de la memoria del homo lector: Viaggio a Salamanca de Raffaele Nigro: un viaje a la humanidad. *Revista de la Sociedad Española de Italianistas, España*, Universidad de Salamanca, vol. 2, 2004. p. 29-41.

DAHOUDA, Kanaté: Tahar Ben Jelloun: l'architecture de l'apparence. *Tangence*, n. 71, p. 13-26, 2003.

DOLE•EL, Lubomír. *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco Libros, 1999.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. *Todo Caliban*. CLACSO, Bs

As., 2004.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

_____. *Metalepsis*. Trad. Luciano Padilla López. México: FCE, 2004.

GIARDINELLI, M. El libro perdido de J. L. Borges. In: _____. *Estación Coghlan (y otros cuentos)*. Buenos Aires: Ediciones B, 2005.

KUHN, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*. Buenos Aires: FCE, 1982.

MENDOZA FILLOLA, Antonio. *Literatura comparada e intertextualidad*. Madrid: La Muralla, 1994.

MORETTI, Franco. *La literatura vista de lejos*. Trad. Marta Pino Moreno. España: Marbot, 2007.

_____. *Atlas de la novela europea (1800-1900)*. Trad. Stella Mastrangelo. México: Siglo XXI, 1999.

NIGRO, Raffaele. *Viaggio a Salamanca*. Torino: Nino Aragno, 2001. (Todas las referencias corresponden a esta edición). Hay versión traducida al español: NIGRO, Raffaele. *Viaje a Salamanca*. Trad. Vicente González Martín y María Mercedes Gonzáles de Sande. Salamanca: Caja Duero, 2004.

RICCI, Graciela. *Las redes invisibles del lenguaje: la lengua en y a través de Borges*. Sevilla: Alfar, 2002.

ROJO, María Rosa. *Las libres del Sur: una novela sobre Victoria Ocampo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2004.

Quincas Berros D'água: ontem e hoje

Helena Bonito Couto Pereira

O lema deve ser “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor”, valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida e não de chegada.

(Ismail Xavier)

ADOTAR COMO OBJETO de estudo uma narrativa de Jorge Amado implica assumir o risco de perder antecipadamente alguns leitores, visto que a crítica acadêmica e especializada sempre manteve certa reserva a seu respeito, em boa parte, aliás, justificada. A recente produção do filme *Quincas Berro d'Água* demonstra, todavia, sua presença ainda marcante no repertório cultural deste início de século 21, tornando oportuna uma reflexão sobre a adaptação de textos literários para outras mídias e, em especial, para o cinema. Tal reflexão parte do princípio de que cada produto artístico suscita uma nova leitura, atraindo as atenções para o texto que lhe deu origem, em suas conexões com o presente. Como destaca Xavier,

Nas últimas décadas [...], passou-se a privilegiar a ideia do “diálogo” para pensar a criação das obras, adaptações ou não. O livro e o filme nele baseado são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura. Livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (XAVIER, 2003: 61-62).

Por que voltar a Jorge Amado? Inserido na história literária bra-

sileira no grupo que teria configurado a “era do romance brasileiro”, no dizer de BOSI (1985), Amado transpôs para a literatura relatos orais e manifestações populares, acentuadamente folclorizadas, de Salvador e da região cacauzeira da Bahia. Os historiadores literários dividem sua obra em duas fases distintas, tendo sido a primeira, durante quase três décadas, eventualmente panfletária e marcada por uma postura político-ideológica afinada com o partido comunista e com a antiga União Soviética. O engajamento político presente em seus romances dessa fase contribuiu para que se tornassem verdadeiros *best sellers* em território nacional, e se multiplicassem em traduções para dezenas de línguas estrangeiras, em especial no Leste Europeu. A publicação de *Gabriela, cravo e canela*, em 1958, constitui um divisor de águas em sua prosa, que desde então comportou romances e novelas com ênfase no erotismo, nos costumes da sociedade baiana do princípio do século passado e em uma indiscutível simpatia pelos indivíduos dos estratos sociais menos favorecidos. *Quincas Berro D'Água* foi uma das primeiras obras dessa fase, distinguindo-se como novela excepcionalmente curta para os padrões de escrita caudalosa do autor. Isso se deve às circunstâncias de sua elaboração, pois atendeu a uma encomenda da Revista *Senhor*, de modo que seu lançamento em livro ocorreu pela incorporação a *Velhos Marinheiros*, em 1961.

Amado poucas vezes ultrapassou o que Goldman classifica como “romances de tensão mínima”, ou seja, aqueles que se prendem à cor local, com personagens esquemáticas encenando situações incapazes de atingir a problematização do mundo que é peculiar ao grande romance. Tais limitações não o isentam de juízos críticos rigorosos, nem impedem, por outro lado, o reconhecimento do valor de sua prosa como representação social. Talvez seja o romancista brasileiro com maior fortuna crítica fora da área de letras, pois foi e continua sendo alvo de numerosos estudos em antropologia, sociologia, ciências sociais e áreas correlatas, no Brasil e no exterior. O lançamento do livro na França, com o título de *Des deux morts de Quinquin-La-Flotte*, em 1962, contou com prefácio de Roger Bastide. O sociólogo e pesquisador francês, que escreveu cerca de duas centenas de textos envolvendo temas brasileiros, talvez seja o mais ilustre representante dessa corrente que, por seu enraizamento sociológico, valo-

riza as obras literárias com base em sua capacidade de representação do mundo. Em longa explanação sobre a trajetória e o papel de Amado no regionalismo brasileiro, Bastide não hesita em apontar componentes épicos nas narrativas anteriores e também em *Quincas Berro D'Água*, creditando a essa obra a introdução de um novo componente, o humor:

A crítica da burguesia vai então tomar uma forma inédita: será a caricatura da pequena classe média, saída das grandes famílias decadentes mas conservando todos os preconceitos de sua origem, cristalizando-se contra o povo que segue ao seu lado e do qual ela só consegue se separar erguendo entre eles o muro de seu puritanismo hipócrita, das “conveniências” que devem ser respeitadas ou das “aparências” que devem ser mantidas. Quanto à epopeia, ainda está presente, mas dessa vez não é mais a epopeia do povo-pária, é a epopeia dos vagabundos voluntários, dos contestadores por amor à liberdade e por paixão do povo, dos que rompem com o mundo dos preconceitos, das aparências e das boas maneiras para encontrar a vida verdadeira, que só pode ser a do povo – desse povo tão ternamente amado, dos saveiros, dos carregadores, das vendedoras de acarajé, dos indolentes que cantam acompanhados pelo violão ou das prostitutas de coração generoso (BASTIDE, 2010: 861-862).

Correntes críticas adeptas da literatura como arte e, portanto, como representação do mundo pelo labor estético, dificilmente aceitariam uma concepção maniqueísta como essa, que adere sem restrições à visão de mundo do autor. O viés sociológico contribui, sem dúvida, com subsídios para “atualização da pauta” proporcionada pelo filme, em especial no que se refere à hipocrisia pequenoburguesa e à manutenção das “aparências”, à luz do contexto contemporâneo. É quase impossível, para os leitores e espectadores que não haviam chegado à vida adulta nos anos 50, compreender como o jogo de convenções no campo da moral e dos “bons costumes” normatizava a vida social. Tal compreensão é necessária, todavia, para dimensionar o discurso recorrente do narrador contra tais convenções, que, em última instância, definiram a mudança de rumo da vida do nosso protagonista.

Em posicionamento crítico bem diferente, talvez predominante em nossas letras, destaca-se Alfredo Bosi que, por valorizar a elabo-

ração estética e as qualidades criativas e polissêmicas do texto literário, ressalva as peculiaridades textuais de Amado que, a seu ver,

soube esboçar largos painéis coloridos e facilmente comunicáveis que lhe renderam grande e nunca desmentido êxito junto ao público. Ao leitor curioso e glutão, a sua obra tem dado de tudo um pouco: pieguice e volúpia em vez de paixão, estereótipos em vez de trato orgânico dos conflitos sociais, pitoresco em vez de captação estética do meio, tipos “folclóricos” em vez de pessoas, descuido formal a pretexto de oralidade (BOSI, 1985: 459).

Outros intelectuais, vinculados ao numerosíssimo contingente de amigos e simpatizantes de Amado, comentam a vivacidade ou autenticidade de seu relato, porém acabam por ressaltar, como faz Vinícius de Moraes, no prefácio a *Quincas Berro D'Água*, sua “incúria estilística” (1984: 12). Tais comentários jamais o incomodaram, pois o próprio Amado se autodefinia como “um baiano sensual contador de histórias”, sem se dar conta da própria visão simplificadora de mundo. Bom ouvinte de histórias desde a infância e narrador fluente, criou uma vasta obra em que a linguagem inspirada, plena de efeitos poéticos, pode não predominar, porém manifesta-se com frequência.

Adaptações

As adaptações de livros constituíram uma preciosa fonte para os roteiros de cinema desde seus primórdios, o que não foi diferente no Brasil. Tendo efetuado uma ampla pesquisa na documentação sobre o cinema brasileiro, que alcança até 2002, Andrade e Reimão (2007) encontraram 459 filmes adaptados de obras literárias, incluindo romances, contos, novelas, teatro e, eventualmente, versões criadas a partir de poemas ou crônicas. Dentre as adaptações anteriores a 1920, registram-se filmes como *A viuvinha*, *O guarani*, *Lucíola*, *Iracema* e *Ubirajara*, de Alencar, *Inocência*, de Taunay, e *A moreninha*, de Macedo. Além desses, outros escritores do romantismo tiveram suas obras convertidas em filmes. Cumpre observar, todavia, que as adaptações de romances machadianos só ocorreriam quatro décadas mais tarde. Não é fortuita essa facilidade do cinema para

apropriar-se de enredos que narram peripécias de personagens sem aprofundamento psicológico, pois um relato escrito deve transformar-se em imagens, sons, ruídos e ilusão de movimento. Essa diferença de tratamento entre os dois “gigantes” da literatura brasileira do século XIX, com a proliferação de obras de Alencar e a tardia entrada das obras de Machado no cinema, explica-se provavelmente pela dificuldade adicional proporcionada pelas narrativas com aprofundamento psicológico ou com intensa elaboração textual ante o intuito de transmutação. Não tem sido o mesmo o percurso da adaptação da ficção do século passado, em que predominam adaptações de narrativas de Jorge Amado, acompanhado de perto, todavia, pelas recriações dos textos intensamente elaborados e polissêmicos de Guimarães Rosa.

De Jorge Amado, há versões filmicas para *Seara vermelha*; *Pastores da noite*; *Dona Flor e seus dois maridos*; *Tenda dos milagres*; *Gabriela, cravo e canela*; *Jubiabá*; *Capitães da areia* (em dois filmes) e *Quincas Berro d'Água*. Além destes, foram convertidos em outras modalidades, como *Terras do sem-fim*, *Gabriela, cravo e canela*, *Tieta do greste* e *Tocaia grande*, em novelas, e *Os pastores da noite*, *Tenda dos milagres* e *Teresa Batista cansada de guerra* em minisséries. São numerosas as versões para teatro, merecendo destaque *O gato malhado e a andorinha Sinhá*, que ganhou versão em balé.

Do livro ao filme

A possibilidade de adaptar nasce da narratividade, condição essencial para que se crie um produto artístico-cultural que narra por meio de sons e imagens a partir de outro, que narra com arranjos de palavras. Assim, toda obra de arte narrativa,

seja ela literária ou cinematográfica, caracteriza-se por se orientar para o concreto, já que constitui precisamente a representação de uma experiência, isto é, tem como ponto de partida (e, de algum modo, também como ponto de chegada) os sentidos humanos [...]. Narrar acontecimentos implica reproduzir o seu ambiente natural, que são os lugares, os tempos, as cores, os sons, as formas, através dos quais se transmitem significados, sentimentos e emoções (BELLO, 2005: 96).

Em duas artes narrativas com suportes tão diferentes entre si, a orientação para o concreto exige diferentes maneiras de processamento. A narrativa literária conta apenas com a palavra para assegurar não só a diegese, ou conteúdo narrado, como os efeitos estéticos que motivam a criação. Outros, além da palavra, são os requisitos da criação fílmica, razão por que o cinema é sempre uma arte coletiva. Descrever uma personagem em um romance é uma operação que, seja qual for o seu nível de detalhamento (que já foi notavelmente aprofundado no realismo novecentista) deixa espaço aberto para a imaginação do leitor, ao passo que, antes de iniciar um filme, devem ter sido tomadas todas as decisões para a visualização. Nesse caso, não temos apenas uma personagem, como também um(a) intérprete. Por isso mesmo,

Enquanto um romancista tem a sua disposição a linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogos, narração...), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria linguagem escrita (letreiros...) (JOHNSON, 2003: 42).

Essa transposição inicia-se com a roteirização, processo a partir do qual se definem as condições necessárias à concretização do projeto. Syd Field, o controvertido roteirista que se consagrou como criador de *best sellers*, ao publicar “receitas” de narrativas fílmicas padronizadas, intensificando a domesticação do olhar do público, não deixa de ser certo na observação de que “um romance geralmente lida com a vida interior de alguém, os pensamentos, sentimentos, emoções e memórias do personagem, que ocorrem dentro do cenário mental da ação dramática”. O roteiro é o ponto de partida em direção às “exterioridades”, já que o filme “é uma história contada em imagens” (FIELD, 1995: 174-175).

A fidelidade perdeu seu lugar na análise ou nos critérios de julgamento, pois “a interação entre mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro”, ainda segundo Xavier. Isso posto, quais podem ser os parâmetros em um estudo comparativo como este? Em não havendo fidelidade

diegética, temporal, espacial ou de focalização, o que importa é buscar o que a confluência de ambas as obras pode proporcionar: a equivalência estética. Xavier, em estudo sobre a versão cinematográfica de *Lavoura arcaica*, observa que “o cineasta deve buscar uma tonalidade, uma atmosfera, um ritmo que seja equivalente ao que se encontra no romance”, de modo que cabe aos operadores da adaptação

Tomam o que é específico ao literário (as propriedades sensíveis do texto, sua forma) e procuram sua tradução no que é específico ao cinema (fotografia, ritmo da montagem, trilha sonora, composição das figuras visíveis das personagens). [...] E essa analogia que sugere evidências estilísticas estará apoiada na observação de um gradiente de ritmos, distâncias, tonalidades, [...], bem como a um uso figurativo da linguagem que permite dizer que palavra e imagem procuram explorar as mesmas relações de semelhança (as metáforas) e as mesmas cadeias de associação e de causalidade (as metonímias). (XAVIER, 2003: 63-64).

Randal Johnson, autor de um estudo já clássico sobre a bem sucedida apropriação de *Macunaima* pelo cinema novo, graças ao talento excepcional de Joaquim Pedro de Andrade, observa que o filme deve desviar de um modelo pré-estabelecido (o livro), permanecendo “dentro de seu espaço semântico geral” (1982: 10). Nem submissão, nem fidelidade: o que se busca é a equivalência semântica e estética entre dois produtos artístico-culturais. Para tanto, ainda segundo o mesmo estudioso, é indispensável ter conhecimento preciso das diferenças entre os dois meios, assim como conhecimento das circunstâncias sócio-históricas concretas de produção e da ideologia que se atribui ao escritor ou ao cineasta (Id.: 33).

Não é de surpreender que os longos romances se convertam em novelas ou minisséries, pois têm enredos movimentados, põem em cena grandes elencos, com personagens que atuam em diversas locações, sendo muitas delas exóticas ou folclóricas, em cidades como Salvador ou na região produtora de cacau no Sudeste da Bahia, o que os torna um filão atraente para mídia televisiva.

Quanto ao cinema, habitualmente a tarefa de adaptar um romance exige um esforço de síntese, para que tudo se condense em 90 a 120 minutos. Obriga-se a roteirização a suprimir personagens ou eventos que não tenham interferência direta no conflito central.

Fora do conjunto de romances extensos e quase exceção na obra de Amado, *Quincas Berro d'Água* é uma novela estruturada praticamente em formato de conto, ou seja, em torno de um único evento: a morte do boêmio Quincas, com as reações dos amigos de quem se aproximara em anos recentes, por um lado, e da família que havia abandonado, por ter se cansado de ser o “esposo modelar, a quem todos tiravam o chapéu e apertavam a mão” (AMADO, 1984: 27).

Quando uma única ação monopoliza o conflito central, duas opções parecem mais evidentes para a roteirização: ou se mantém um ritmo lento, em que cada recordação evocada, cada fala pode ser inserida com tempo para adquirir completo significado, ou se passa à inserção de episódios secundários, apenas mencionados em duas ou três linhas no livro, peripécias sem vinculação direta com a trama. Parece ter sido esta última a opção de Sérgio Machado, pelas razões comentadas adiante. A estruturação em um único evento não foi o único aspecto problemático para a roteirização. *Quincas Berro D'Água* reúne outros componentes narrativos de certa complexidade, como é o caso da voz narrativa, do estilo, ou ainda de recursos como a ironia e a paródia.

Voz narrativa

O narrador desempenha papel fundamental nessa novela, em virtude de sua onisciência acompanhada de intrusão. Emite longos comentários, antes ainda de colocar as personagens em cena, sobrecarregando-os de ironia e recusando-se a estabelecer uma das versões da morte do protagonista como verdadeira:

Até hoje permanece certa confusão em torno da morte de Quincas Berro d'Água. Dúvidas por explicar, detalhes absurdos, contradições no depoimento das testemunhas, lacunas diversas. Não há clareza sobre hora, local e frase derradeira. A família, apoiada por vizinhos e conhecidos, mantém-se intransigente na versão da tranquila morte matinal, sem testemunhas, sem aparato, sem frase (AMADO, 1984: 15).

A outra “propalada e comentada morte” teria ocorrido muitas horas mais tarde, porém, ao se referir a ela, o narrador aproveita

para inserir um comentário que denuncia seu posicionamento ideológico. Segundo ele, essa versão não obteria crédito:

Há quem negue toda e qualquer autenticidade não só à admirada frase mas a todos os acontecimentos daquela noite memorável, quando, em hora duvidosa e em condições discutíveis, Quincas Berro D'Água mergulhou no mar da Bahia e viajou para sempre, para nunca mais voltar. Assim é o mundo, povoado de cétricos e negativistas, amarrados, como bois na canga, à ordem e à lei, aos procedimentos habituais, ao papel selado (AMADO, 1984: 16).

É consenso entre os críticos de cinema que um filme bem roteirizado prescinde de narrador, que só se torna necessário quando sua função não é adequadamente cumprida pelas posições e pela movimentação da câmera. No presente caso, o fato de ocorrer a morte do protagonista nas cenas iniciais permitiu ao cineasta atribuir-lhe a voz narrativa. Assim, Sérgio Machado pôde contar com um narrador onisciente, irônico, dono de uma linguagem muito peculiar capaz de comentar o que acontece, fazer julgamentos de valor e relatar as controvérsias que cercam os fatos narrados, a começar pelas que teriam sido as verdadeiras circunstâncias de sua morte. Com um adendo: a sonorização possibilita entonações que, a rigor, só podem ser sugeridas no texto literário. O narrador encampa o ponto de vista de Quincas, ou seja, o dos excluídos e marginalizados, porém isso se dá com diferentes graus de explicitação, na comparação entre livro e filme. A voz narrativa atribuída ao protagonista, que está morto, assegura-lhe o dom da onisciência, porém apaga a voz desse narrador onisciente, ou autor implícito, que seria um coadjuvante de Quincas em sua batalha contra as convenções da vida pequeno-burguesa e, mais do que ele, um simpatizante externo da causa dos marginalizados e excluídos.

Autonomia com equivalência estética

A busca da equivalência estética não significa submissão irrestrita do livro ao filme, e a autonomia da adaptação mostra, felizmente, diversos episódios recriados com ironia e humor equivalentes, mas não iguais aos que o livro registra. É possível tomar algumas

liberdades e fazer alterações na caracterização de personagens e na diegese sem perder o alinhamento com a obra-fonte. Um recorte de pouco mais de um minuto, no filme, demonstra esse fato, quando a família de Quincas recebe a notícia de sua morte. No livro, um santeiro se dirige à casa de Vanda, a filha do falecido, santeiro caracterizado como *velho magro de carapinha branca*, que foi recebido na casa e fez questão de contar tudo em detalhes.

Filha e genro ouviam sem prazer aqueles detalhes com negra e ervas, apalpadelas e candomblé. Balançavam a cabeça, quase apressavam o santeiro, homem calmo, amigo de narrar uma história com todos os detalhes. Só ele sabia dos parentes de Quincas, revelados em noite de grande bebedeira, e por isso viera (Id.: 21-23).

O filme “atualiza” o santeiro, pois o termo e a profissão são hoje praticamente desconhecidos, convertendo-o em jovem malandro que sabe dirigir-se a uma casa de classe média, trajando terno branco e gravata, e que é atendido na porta por uma Vanda hostil e incisiva. O ágil diálogo entre ambos difere totalmente da longa conversa com o santeiro, já que Vanda tenta dispensá-lo rapidamente, imaginando tratar-se de um vendedor de seguros ou pregador evangélico, porém desencadeia a diferença de classes que será a tônica nos capítulos e nas cenas seguintes.

Merecem destaque diversos momentos em que a palavra se transpõe com perfeição para as imagens. Trata-se das inserções de cenas em *flashback*, com a transição entre passado e presente sem nenhuma marca de cor, nenhum indicador, para corresponder ao modo da narrativa escrita. Resolve-se com esse recurso parte das situações apontadas como difíceis de roteirizar, já que a *interioridade*, com pensamentos e recordações das personagens, expressas no texto escrito, converte-se em *exterioridade*. Episódio bem feliz, nesse sentido, é o que apresenta Vanda ao lado do caixão de Quincas, no que se refere a suas recordações do passado:

Penteado, barbeado, vestido de negro, camisa alva e gravata, sapatos lustrosos, era realmente Joaquim Soares da Cunha quem descansava no caixão funerário. Um suspiro de satisfação escapou-se-lhe do peito. [...] Era como se houvesse finalmente domado Quincas, era como se lhe hou-

vesse de novo posto as rédeas, aquelas que ele arrancara um dia das mãos fortes de Otilia, rindo-lhe na cara. [...] Sentia-se vingada de tudo quanto Quincas fizera a família sofrer, aquela humilhação de anos e anos. Pena que ele estivesse morto e não pudesse ver-se ao espelho, não pudesse constatar a vitória da filha, da digna família ultrajada. Quisera Vanda nessa hora de íntima satisfação, de pura vitória, ser generosa e boa. [...] Para recordar-se apenas da infância, da adolescência, o noivado, o casamento, e a figura mansa de Joaquim Soares da Cunha meio escondido numa cadeira de lona, a ler os jornais, estremecendo quando a voz de Otaclia o chamava, repreensiva: – Quincas! Assim o apreciava, sentia ternura por ele, desse pai tinha saudades (Id.: 46-47).

No filme, Vanda observa o pai, agora bem composto e bem vestido no caixão, vê uma foto sua de muitos anos atrás, depois vai até uma porta e, ao abri-la, entra na sala da casa de sua infância, com o pai e a mãe em atividades cotidianas. Na cena, a menina presencia as atitudes autoritárias da mãe, exatamente como no livro, porém são recordações positivas de uma vida em família, evocadas perfeitamente por meio de *flashback*. Não se dá o mesmo, todavia, com sensações mais sombrias e menos conversíveis à visualização, como as de vingança ou de vitória para o que sentira como humilhações e sofrimentos passados.

Outro episódio bem sucedido de equivalência estética encontra-se poucas cenas adiante, apesar de ligeiras alterações sem importância. No início do capítulo 9, a conversa dos quatro familiares de Quincas (filha, genro, irmão e irmã) interrompe-se bruscamente, ante a chegada dos amigos do morto:

A família suspendeu a animada conversa, quatro pares de olhos hostis fitaram o grupo escabroso. Só faltava aquilo, pensou Vanda. Cabo Martim, que em matéria de educação só perdia para o próprio Quincas, retirou da cabeça o surrado chapéu, cumprimentou os presentes.

– Boa tarde, damas e cavalheiros. A gente queria ver ele... (Id.: 73).

O antagonismo decorrente das diferenças sócio-econômicas, mas, sobretudo, da postura preconceituosa da família, dá origem a um verdadeiro “duelo”, que se trava entre os quatro familiares e os quatro amigos, postando-se cada grupo de um lado do caixão. Justamente por essa distribuição espacial, a representação visual chega

a intensificar o conflito, reiterando a simpatia do cineasta pelos pobres e marginalizados. Se, no livro, Quincas está sempre com um sorriso estampado na face, a que os amigos correspondem, no filme a entrada intempestiva de Negro Pastinha, aos prantos, contrapõe-se à discussão meramente pragmática que ocorre o tempo todo entre os familiares. Nessa visão maniqueísta, apenas os pobres são capazes de afeiçoar-se às pessoas sem nenhum interesse em troca, ao passo que a classe média não tem sentimentos, é hipócrita e se preocupa apenas com “o que os outros vão dizer”. Os pobres querem apenas o dinheirinho da cachaça – como não deixarão de pedir ao irmão de Quincas, mais tarde, quando ele se retira e os deixa fazendo “sentinela” ao falecido, e para eles converge toda a simpatia porque neles se concentram sentimentos humanos autênticos.

Ainda no campo da equivalência estética uma das realizações mais felizes é a que recompõe o espaço, com tratamento primoroso, resultado, sem dúvida, de ampla e criteriosa pesquisa. Boa parte do enredo se passa em Salvador, na cidade baixa, com suas feiras populares, suas ruas sujas e degradadas, ou à beira-mar, junto aos saveiros. Assim, nesses cenários cuidadosamente recriados circulam personagens maltratadas pela vida, algumas feias, outras velhas ou enrugadas, trajes denotando extrema pobreza, ambientes sujos nas ruas, com um realismo que, possivelmente graças a iluminação e a um bom planejamento das sequências, conserva alguma poesia.

Autonomia sem equivalência estética

O texto relativamente curto, em torno de um único núcleo dramático, acabou conduzindo a roteirização a opções bastante discutíveis. Não se pode perder de vista que

Toda transposição semiótica envolve um processo de interpretação, é resultado de uma específica leitura, que se manifesta no conjunto de opções tomadas pelo realizador. [...] Porém, é necessário sublinhar que embora a adaptação dependa de um processo de leitura, ultrapassa-o, na medida em que dá forma a um novo objeto artístico (BELLO, 2003: 29-30).

Assim, a leitura fílmica de *Quincas Berro D'Água* começa a distanciar-se do livro, em componentes estéticos, com a inserção de alguns episódios entrelaçados superficialmente à trama. Ora se optou pela ampliação de fragmentos estritamente pontuais, sem nenhuma importância, ora foram inventadas situações que pouca relação teriam com a narrativa romanesca. No primeiro caso destaca-se um episódio em que, segundo o livro, Quincas, verdadeiro “pai” para essa comunidade marginalizada, era capaz de gestos solidários impensáveis, como na ocasião evocada durante o velório:

Relembaram fatos, detalhes e frases capazes de dar a justa medida de Quincas. Fora ele quem cuidara, durante mais de vinte dias, do filho de três meses da Benedita, quando esta teve de internar-se no hospital (AMADO, 1984: 60).

No filme, essas três linhas são desenvolvidas e mostram Quincas em ação, assumindo os cuidados com o filho de uma prostituta quando esta é abordada e levada por policiais. O episódio tem por função, adiante, mostrar a mesma prostituta novamente envolvida com a polícia e disposta a colaborar com os quatro amigos, quando são presos por terem levado à rua o cadáver do amigo, cena também inexistente no livro. Possivelmente as cenas na polícia atendam ao intuito de mostrar o exercício da prepotência e da injustiça a que estão expostos os mais humildes, em contraste com a atitude respeitosa das “autoridades” ante pessoas de outros segmentos sociais, como a filha e o genro de Quincas. De todo modo, a ampliação cria um episódio secundário, em que o cadáver é retirado da delegacia pela janela do andar superior e contribui para a aceleração do ritmo da narrativa.

Situações inexistentes no livro são inventadas, no filme, aparentemente como meros acréscimos destinados a fazer transcorrer o tempo, já que estabelecem laços muito tênues com o conflito central. Depreende-se que podem ter o objetivo de acentuar a “cor local”, folclorizando mais ainda o cenário e as personagens secundárias. Quando uma mãe de santo solicita aos quatro amigos uma galinha de angola como oferenda aos orixás, o episódio mostra-os pateticamente incompetentes, até mesmo como ladrões de galinha. Mais

uma vez se reitera a simpatia pelos marginalizados, cujas boas intenções não os livram de entrar em péssimas situações. Nessa e em outras sequências em que a narrativa adquire ritmo mais veloz, parece haver uma tentativa de substituir, pela via do humor quase “pastelão”, as ironias do narrador, sempre presentes no discurso literário porém difíceis de transpor para um meio audiovisual.

Talvez com o intuito de tornar mais cerrada a trama, a roteirização acentuou algo que se apresenta, no livro, como hipótese não desmentida: que nesse dia se comemorava o aniversário de Quincas. Assim, desde o início do filme mostram-se os preparativos de uma festa e a expectativa, não realizada, do comparecimento de Quincas. A festa se organiza no bordel da espanhola Manuela, que corresponde a uma ampliação, quase metamorfose, da personagem Quitéria do Olho Arregalado. No livro, Quitéria é a prostituta com quem Quincas mantém um relacionamento apaixonado, o que dá ensejo a que o filme tenha longas cenas ambientadas no bordel dirigido por Manuela, inclusive a de uma briga com agressões e reações absolutamente previsíveis, o que lhes subtrai a possível intenção humorística.

Maior distanciamento é tomado pelo roteirista nos capítulos finais, em franca falta de correspondência com o final do livro, em duas frentes: no ritmo narrativo, cada vez mais veloz, e na mudança, inesperada e radical, da personagem Vanda. Essa parte talvez seja melhor compreendida à luz do que Xavier observa, quanto ao fato de que cada nova obra ilumina seu tempo, e cada recriação também faz o mesmo.

Uma sucessão de cenas distancia cada vez mais o filme do livro. Conduzir Quincas ao cais e ao saveiro, para saborear uma moqueca, é ação empreendida pelos quatro amigos no capítulo final. No filme, enquanto os quatro conduzem o morto, envolvem-se em peripécias como o roubo à galinha, a entrada e fuga da cadeia, a briga no bordel, o saque a um caminhão, cujo motorista imaginou ter atropelado Quincas. Os doze minutos entre as cenas da delegacia e as da briga no bordel, culminando com o saque ao caminhão, fazem pensar na opção do cineasta por dar movimentação ao filme, porém a solução aparenta ser uma concessão ao gosto do público contemporâneo, com o olhar “educado” para preferir filmes com

esse tipo de movimento.

Outro distanciamento ocorre na mudança de Vanda. Começa a se configurar quando a filha de Quincas vai com o marido ao terreiro, em busca de pistas sobre o desaparecimento do cadáver, ambos levados por um taxista negro. As atitudes de Vanda, personalidade autoritária e pretensiosa, representante de uma classe média baixa com aspirações ascendentes, carecem de verossimilhança, independentemente de não terem vínculo com a narrativa literária. Isso porque logo começa um “*affair*” entre ela e o motorista, quando ela segue sozinha no táxi à procura do pai. Deixando de lado seu mundo “certinho” e cheio de preocupações com o que os outros iriam pensar, Vanda, exausta e frustrada com o fracasso em recuperar o cadáver, envolve-se com o jovem motorista, com quem vai para a cama em um bordel, repetindo ou replicando tardiamente as atitudes libertárias de Quincas.

Considerações finais

A imposição de um ritmo acelerado aponta para a tentativa de adequar-se *Quincas Berro D'Água* a um padrão fílmico que pareceria mais “atual” aos espectadores, de olhos condicionados pela velocidade, pelo corte nas cenas, por uma agilidade que é em tudo estranha ao texto de Amado. A libertação de Vanda, abandonando subitamente uma suposta autorrepressão, talvez seja concessão menos justificável, ainda que se leve em conta o direito do cineasta de interpretar o livro a seu modo. Com essa alteração perde-se um grande recurso, o da sátira, visto que seu alvo preferencial é a vida mesquinha e sem perspectivas, personificada justamente na esposa e na filha de Quincas. Uma vida sem sobressaltos nem aventuras, em função das reações que devem ser provocadas nos outros, ou da busca de status social, questão até hoje mal resolvida em certos setores da classe média ascendente.

Nada impede um cineasta de adaptar a seu gosto as peripécias do livro em que se inspira, tendo por limite, como aqui se postula, a confluência estética. Mas essa agitação, com tantos episódios secundários inseridos em uma narrativa que, a rigor, poderia deixar o espectador saborear lentamente a partida de Quincas rumo ao

saveiro, desejo que ele havia afirmado enfaticamente em vida. Ao contrário, tudo se marca pela agitação, com alternância de luzes e cores sombrias, em episódios que parecem querer levar a uma única conclusão: a de que vale mais viver uma vida divertida à margem da sociedade, do que uma vida aborrecida no cotidiano de classe média baixa, sem alegrias nem sentimentos verdadeiros. Tão explícita é a mensagem ideológica do cineasta, na esteira do posicionamento do escritor que, paradoxalmente, essa apologia à transgressão mostra-se poética mesmo na crueza das roupas sujas ou esmolambentas, no calçamento irregular da Baixa ou do Pelourinho, nas paredes descascadas do cubículo de Quincas, na pobreza do bar, no mau-gosto da decoração do bordel.

Funciona de outra maneira a transformação que se opera em Vanda, sem nenhum vínculo com a narrativa literária, e aqui o filme abandona o contexto dos anos 50 para prestar um tributo ao seu próprio tempo. Pode-se interpretar a atitude da personagem como libertária, consequência de ter ela finalmente compreendido o sabor de liberdade de uma vida ao arpejo das convenções. Pode-se, entretanto, ir adiante e considerar que, sem o “patrulhamento” com que a classe média vigiava seus iguais, a busca da felicidade passa pela rendição à sensualidade e ao prazer, sem a menor preocupação com bens materiais ou status social. Uma visão intensamente lírica, porém no mais alto grau de distorção em termos de valores, com um maniqueísmo simplista e redutor, praticamente anula qualquer possibilidade, para o filme, de suscitar ou aprofundar reflexões.

Referências

AMADO, Jorge. *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*. 54. ed. Rio de Janeiro: Record, 1984.

ANDRADE, Antônio; REIMÃO, Sandra L. (orgs.). *Fusões: cinema, televisão, livro e jornal*. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2007.

BASTIDE, Roger. Prefácio a *Les deux morts de Quinquin-La-Flotte*. In: AMARAL, Gloria C. (org.). *Navette literária França-Brasil*. Tomo II. São Paulo: EDUSP, 2010.

BELLO, Maria do Rosário L. L. *Narrativa literária e narrativa fílmica*:

o caso Amor de perdição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2005.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: EDUSP, 1985.

BRITO, João B. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. 5. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso *Vidas secas*. In: PELLEGRINI, Tânia (org.). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC; Itaú Cultural, 2003.

_____. *Literatura e cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

ORICCHIO, Luiz. Quincas, o homem que escolheu ser feliz. *O Estado de São Paulo*, 20/05/2010.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia (org.). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC; Itaú Cultural, 2003.

Seção 2

Tempos de repressão

Tempos de repressão

Gerson Roberto Neumann

PODEMOS VOLTAR aos primórdios e constatar a presença de atos repressivos, de pessoas que reprimem a outras que então passam a representar as reprimidas. Voltando a Florent, citada anteriormente, lê-se “*etiam innocentes cogit mentiri dolor: a dor leva até os inocentes a mentir*”, uma máxima de Publius Sirus (FLORENT, 2007: 70). A partir dessa máxima, podemos fazer a leitura de uma prática ainda muito atual, lamentavelmente: a aquisição de confissões mediante diferentes formas de torturas. Contudo, por ser uma prática humana, os sobreviventes e oprimidos, muitas vezes, também deixam registrada em forma de palavras a dor que passaram. Como o fez a personagem-narrador da obra *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, ao deixar a Colônia Correccional: contar lá fora (fora da prisão, do cárcere) o que se passou dentro, e contar tudo em forma de palavras anotadas (cf. RAMOS, 1987: 158, vol. II).

A propósito, os relatos de memórias autobiográficas oferecem material rico para estudos de comparatistas que buscam respostas para atos, muitas vezes impossíveis de descrição, mas que assim, relatados por pessoas que passaram por tal vivência e o registraram em forma de memória individual ou até mesmo do coletivo que se encontrava sob o jugo opressor de determinado indivíduo ou grupo, permitem uma interessante forma de narrativa. No caso de análise de tal tipo de *corpus*, a Literatura transita, e necessita de diálogo, lado a lado com a História e com as Ciências Sociais.

Ao se falar em repressão no Brasil, geralmente pensa-se imediatamente no período da Ditadura Militar, associada a torturas, perseguições, mortes e desaparecimentos. Existem, contudo, muitas ou-

tras formas de repressão, logicamente também associadas a toda a forma de violência (repressão sexual, de gênero, de classe social, etc).

Na América Latina ainda estão muito vivas as lembranças e é possível sentir as consequências, muitas vezes traumáticas, que os regimes políticos totalitários deixaram. Uma tortura sempre causa alguma forma de violência no indivíduo torturado/reprimido do seu direito de ser e de ir e vir. Por isso, o falar sobre e a memória daqueles indivíduos que passaram por tal experiência merece uma atenção que se nos oferece em forma de relatos de memórias autobiográficas e que permitem estudos comparativos, como é o caso do texto de Florent, citado acima.

Também a Europa viveu e obviamente ainda é possível registrar casos de repressão no continente europeu. São diversos momentos em que atos de repressão marcaram as histórias de diferentes países da Europa, desde a Península Ibérica até os Balcãs. A título de exemplo, basta citar as atrocidades cometidas pelos nazistas para com os judeus, ciganos, homossexuais e comunistas. Mas podem-se citar também as ditaduras na Espanha e em Portugal, assim como as ações autoritárias na Rússia e as perseguições nos Balcãs.

E como exemplo de oposição a atos de repressão e de tentativa de libertação do jugo ditatorial, cite-se as recentes mobilizações populares no Norte da África na tentativa de implantar regimes políticos democráticos. Destaque-se, contudo, que o conceito de “democracia” pode ter diferentes nuances e nem sempre uma democracia quer dizer inexistência de repressão.

Temos aí, portanto, um vasto campo, bastante atual, para trabalhos que são de extrema relevância para que se evitem erros antes cometidos. Apesar de a história se repetir constantemente, a presença do texto permite justamente a comparação dos ditos eventos recorrentes e, com isso, é possível a constatação de mudanças, ou então de evoluções no processo histórico.

Antes ainda de iniciar a apresentação, que me cabe aqui, de cada um dos cinco ensaios, quero fazer referência, rapidamente, ao vocabulário presente nos títulos dos textos: Inicia-se com uma reflexão “sobre a *eficácia da mentira*” por Munk; Zanelatto Santos fala da “*força, autoridade e violência*”; Umbach aborda os “*sujeitos oprimidos, [e as] vozes silenciadas*”; Cantarelli trata das “*configurações da*

memória” e Ourique aborda a “*iminência da perda*”.

A mentira como forma de ludibriar e alcançar vantagens é o que dá o tom na obra *Filoctetes*, de Heiner Müller, apresentada aqui pelo professor Leonardo Munk. Para se ter como consequência êxito no ato da mentira, é preciso que esta seja eficaz. Mas aí podemos nos perguntar: o que é uma mentira eficaz? E qual a relação da eficácia de mentira com atos de repressão? Existe alguma relação?

Leonardo Munk, que transita com desenvoltura por textos das artes cênicas e dedica-se especialmente à Literatura Alemã e ao Teatro Alemão, ao analisar a obra do alemão Heiner Müller, inicia o seu ensaio com um grande pensador que muito refletiu a sua época, especialmente o período pós-guerra, Theodor W. Adorno. Adaptando a citação que Munk faz de Adorno, poderíamos dizer: na medida em que uma mentira é assumida como verdadeira, ela pode adquirir dimensões de poder insustentáveis.

O momento histórico em que a obra de Heiner Müller é escrita é marcado pelo repensar do passado, também um tema com o qual Adorno se ocupou. A Alemanha se reestrutura, criam-se dois estados nacionais – BRD (Bundesrepublik Deutschland ou República Federal Alemã) e DDR (Deutsche Demokratische Republik ou República Democrática Alemã) – e muitos intelectuais, desconfiados das estruturas de poder iminentes do período pós-guerra, optam por orientar-se a uma linha de pensamento direcionada mais para os interesses sociais de esquerda. Este é o caso também de Müller, que visitará o passado clássico, grego, para dialogar com a obra do mesmo nome – *Filoctetes* – de Sófocles (496 a. C. [?]–406 a.C.). Heiner Müller usará a obra grega como ponto de partida para a sua produção.

Após o panorama histórico apresentado por Munk, segue um alternado diálogo em que o autor a apresenta comparativamente as duas obras, fazendo uma leitura do contexto criado por Heiner Müller. No *Filoctetes* heineriano não ocorre mais uma intervenção divina, como o faz Hércules no texto grego. O poder agora está nas mãos do Estado, o que decide sobre tomadas de atitude. Estado este

que mostra agora, depois de estruturado após as inquietações do Pós-guerra, sua real face opressora e repressora, contra quem os intelectuais da hoje extinta Alemanha Oriental, ou República Democrática Alemã, se mobilizaram, mesmo que de modo a se isolar, como em uma ilha, para lutar contra a mentira que se apresenta e que, de certa forma, eficaz somente por meio da repressão.

O texto da profesora Rosana Cristina Zanelatto Santos pretende uma leitura “contemporânea” (ela própria destaca o termo, afirmando seguir aqui uma linha agambeniana, por sua vez baseada na contemporaneidade trabalhada por Benjamin) das obras de três importantes escritores da região pantaneira: Manoel de Barros, Helio Serejo e Umberto Puiggari.

Dialogando com a obra *Sobre a violência*, da pensadora Hannah Arendt, a pesquisadora quer abordar três aspectos relevantes nas obras dos referidos autores: força, autoridade e violência.

A *força* é um elemento presente na Natureza, seja no aspecto social ou físico. A autora faz referência a outro autor da literatura de língua alemã, Johann Wolfgang von Goethe, e sua importante obra *Die Leiden des jungen Werther*, destacando que os românticos “aclamavam as forças da natureza e suas possibilidades, [e] aliavam inexoravelmente o meio e o homem”. Zanelatto Santos destaca, contudo, que na obra de Manoel de Barros não se lê um jogo de forças entre a Natureza e o Homem. Na sua obra destaca-se um homem que canta uma poesia conciliatória com a Natureza. Aí o ser humano está inserido na Natureza, fazendo parte da mesma.

A *autoridade*, atribuição que pode ser praticada por pessoas e instituições, segunda Hannah Arendt, é comparada ao autoritarismo e aí Zanelatto Santos traz ao diálogo a obra de Elisabeth Roudinesco para tratar do genocídio de Auschwitz.

Tendo por base teórica as obras de Arendt e Roudinesco, Zanelatto Santos analisa a obra de Helio Serejo, o qual apresenta diversos aspectos de autoridade e autoritarismo. Do livro *Contos Crioulos* são citados exemplos em que isso se confirma.

Ao final, a autora chega ao terceiro aspecto trabalhado aqui em

consonância com a obra *Sobre a violência*, de Hannah Arendt: a *violência*. Zanelatto Santos cita passagens de Arendt que trazem elementos que muito bem caracterizam a violência e as suas formas de apresentação. Além disso, a autora explica a origem do termo que no Latim significa *violere*, isto é, “transgredir, profanar”. Assim, tem-se a preceção do que é uma violência, uma transgressão ou uma profanação do espaço que cabe a cada um. No momento em que transgredimos o nosso espaço e ingressamos no do outro, estamos agindo com violência, especialmente se essa ação está ligada a “vontades de poder”, como afirma Zanelatto Santos.

Após breve discussão em torno da origem e de teorias relacionadas à violência, Zanelatto Santos traz expressões de violência que se apresentam na literatura de Mato Grosso do Sul. Ela cita o trabalho acadêmico de Valmir Batista Corrêa: *Coronéis e Bandidos em Mato Grosso: 1889-1943*, o qual afirma que o estado de Mato Grosso do Sul convive com a violência desde o período colonial, quando o homem “branco” do leste brasileiro dominou e o espaço mato-grossense, exemplo claro de transgressão espacial que oprime o elemento local. Zanelatto Santos cita como exemplo de referência à violência na obra literária o autor Umberto Puiggari em seu livro *Nas fronteiras de Matto Grosso: terra abandonada...* (1933). A autora apresenta a obra que tematiza uma situação de fronteira com o Paraguai, em que há pessoas procurando emprego e onde há quem oferece de forma autoritária o trabalho e aquele que aceita, oprimido, as condições. Além disso, está presente o fato histórico da Guerra do Chaco, do Paraguai com a Bolívia, sendo que o que procura esse trabalho – no caso, aqui, paraguaios – o faz para não ter que passar fome. Na obra, os paraguaios são tidos como suspeitos e podiam ser bandidos e por isso não são merecedores de confiança e “precisam de mão forte, autoritária”. Segundo a autora, em todos esses contextos de fronteira Brasil-Paraguai também está presente a lembrança da Guerra do Paraguai, em que ocorreram diversas situações de opressão, autoritarismo, violência e morte de ambas as partes.

A autora procura ressaltar que todos os temas acima citados estão presentes no cotidiano, nas faixas de fronteira, e por isso também na arte, mais especificamente na literatura, incluindo a litera-

tura em Mato Grosso do Sul e por isso a importância da sua análise a partir da perspectiva literária.

O texto da professora Rosani K. Umbach, da Universidade Federal de Santa Maria, traz à discussão, logo na primeira página, a importante pensadora Hannah Arendt, citando a passagem em que esta questiona a lógica *cogito ergo sum* (“penso, logo existo”), de Descartes. Para ela, na verdade, a reflexão seria *dubito ergo sum* (“duvido, logo existo”), pois ocorre aquisição de conhecimento quando se questiona, quando se duvida de questões tidas como absolutas.

A autora apresenta-nos a transformação teórica que se processa em torno da representação do sujeito, o questionamento do sujeito racional e autônomo, sendo ele “construção ou efeito da ideologia e da linguagem” com Freud e que, a partir de Lacan, “ênfatiza a importância da linguagem na gênese do sujeito”.

Dessa forma, Umbach toma três obras de grande relevância para trazer à discussão questões relativas ao sujeito, consciência e linguagem: *Nachdenken über Christa T.*, de 1968, traduzida para o Português por Andreas Amaral, tendo por título *Em busca de Christa T.*, publicada em São Paulo pela Art, em 1987, e *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, publicado em 1977 e *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, publicado em 1973.

As duas primeiras obras são apresentadas por Umbach, destacando-se que em ambas ocorrem perdas através da morte e de alguma forma a personagem que fica quer resgatar a memória das pessoas que morreram: Christa T. e a moça nordestina, Macabeia. O contexto de ambas é marcado por desilusões e perdas, sendo que o fato de terem sumido do mundo nem causa maior perda para grande parte da sociedade, mas é por isso que suas memórias são passadas para a forma escrita por pessoas que eram ligadas a elas, para que dessa forma não se apaguem as memórias. A esse uso da linguagem, uma das formas, que se recorre para se mantenham vivas, conscientemente, as memórias dos sujeitos que passaram e que se quer preservar vivos. Trata-se de duas vozes caladas, mas que ganham voz através da linguagem de outras figuras.

Para contrastar às personagens que necessitam que lhes seja dada voz para que se mantenha viva a sua memória, Umbach apresenta a obra *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles. Aí são apresentadas três estudantes paulistanas, sendo o momento histórico marcado pelo período da ditadura militar: Lorena Vaz Leme, filha protegida de uma família tradicional, acadêmica de direito; Ana Clara Conceição, proveniente de um ambiente familiar desestruturado, com o curso trancado de psicologia, viciada em drogas que acaba morrendo de *overdose*; e Lia de Melo Schultz, estudante de ciências sociais, ativa no movimento de guerrilha e luta contra o regime ditatorial. Umbach apresenta mais pormenorizadamente a personagem Lia, por se tratar de uma figura que usa conscientemente sua voz para se opor ao regime que já exilara seu namorado e que continuava a prática da tortura.

A autora finaliza seu texto, abordando a importância da consciência e da percepção ideológica no contexto social, citando Paul Ricoeur e segue com Theodor Adorno, que destaca a “relação entre literatura, uma forma de representação, e vínculo social, o contexto sócio-histórico”, para concluir com Jaime Ginzburg, que afirma que “as condições de conhecimento de si podem estar abaladas pelo componente traumático da história”.

Ana Paula Cantarelli, doutoranda em Estudos Literários na UFSM, dedica-se ao trabalho de Caio Fernando Abreu, um autor cuja obra atualmente tem sido, muito justamente, mais visitada. Tendo-se por tema os “Tempos de Repressão”, a obra desse autor que marcou os e sofreu com os anos 70, 80 e 90 é de grande relevância, pois ele transportou para as linhas de sua escrita um período marcado por forte repressão no Brasil, pela ditadura militar.

Inicialmente, Cantarelli apresenta brevemente o autor e depois faz referência às obras que trabalhará no seu texto: “Configurações da memória em Caio Fernando Abreu”. Para poder utilizar-se da melhor forma das memórias de Caio, Cantarelli recorre ao conto “Garoropaba mon amour”, que foi publicado no livro de contos *Pedras de Calcutá*. Segundo a autora, as memórias de Caio não são

somente as referentes aos atos de repressão e violência descritos no conto, marcantes para o período da repressão militar da época no Brasil. Neste caso, o autor está deixando seu relato de um período que marcou a história do nosso país. Existe aí também, no entanto, o registro de um momento, do estilo de vida de um grupo representativo de jovens, como a própria Cantarelli afirma, “A obra literária configura-se como parte integrante da realidade social, como elemento da estrutura desta e como expressão da produtividade social e espiritual do homem”.

Um segundo momento do texto de Cantarelli é destinado à reflexão em torno da memória e da ficção. A autora traz à discussão a importância da memória individual que é também a representação de uma memória coletiva, o que é reproduzido muito bem na obra de Caio Fernando Abreu, pois, citando novamente a autora, “a obra literária, enquanto produção humana, é parte integrante de um contexto histórico-social específico”.

Cantarelli procura demonstrar como ocorre a fixação – no sentido de a memória relatada por um indivíduo em forma de ficção seja representativa para um coletivo – de um dado momento sócio-histórico. Dessa maneira, a produção e as vivências do autor são reconhecidas como aspectos históricos e sociais do período de produção, ao mesmo tempo em que se reconhece o valor da obra como parte integrante da realidade em que foi produzida, sobrevivendo através dos anos.

“Garopaba mon amour” é o conto escolhido pela autora para apresentar como um ato de repressão da polícia é reproduzido em forma de ficção por Caio Fernando Abreu, destacando-se que ele próprio foi preso e torturado. O fato se deu na praia de Garopaba, badalada praia de Santa Catarina, onde, na época, jovens de cena alternativa costumavam acampar em busca de toda prática de liberdade, o que significa o uso de todo tipo de drogas e de liberdade de expressão sexual e política. Ao mesmo tempo Garopaba representava um esconderijo da perseguição do regime militar. O conto não é, contudo, um mero relato memorialístico-denunciativo e local. Ele se insere num âmbito universal ao permitir uma leitura do contexto sócio-histórico global. Isso se explica através do diálogo do autor com a música “Sympathy for the Devil”, do grupo The Rolling

Stones. Os *flashes* da música no texto de Caio também podem ser entendidos como uma denúncia do autor em relação à presença dos Estados Unidos na Ditadura Militar no Brasil, como afirma Cantarelli. Por outro lado, o Movimento de 68 ainda está bastante recente e a linguagem da música é um elemento muito importante em períodos de regimes autoritários ou quando simplesmente ocorre a busca por mais liberdade. Lembre-se de Woodstock. Garopaba tinha por característica ser um ponto de encontro de um determinado grupo da juventude e por ser da cena alternativa (também subversiva) passível de ser repreendida. Nesse sentido, graças a Caio Fernando Abreu, temos hoje à disposição um conto que traz a memória desse período, permitindo uma leitura individual da experiência do autor, mas também a leitura do coletivo jovem deste período.

O professor João Luis Pereira Ourique, da Universidade Federal de Pelotas, apresenta a obra de Graciliano Ramos, apontando para a iminência da perda em dois importantes livros: *Vidas secas* e *Angústia*.

O que é a vida? Ela pode ser vista como um todo do qual cada dia é um momento a menos, uma perda diária, na ampulheta que marca a nossa vida.

A respeito do contato constante com a morte, o que também significa a perda da vida, Ourique cita Moacyr Scliar que, no livro *Saturno nos trópicos. A melancolia europeia chega ao Brasil*, relata sobre a constante lembrança da proximidade da morte que se costumava praticar na Idade Média, quando a morte realmente estava muito mais próxima de cada um, no período marcado pela Peste Negra.

Baseado na teoria de Walter Benjamin acerca da fragmentação, como pode ser interpretada a vida e que por sua vez está associada a uma perda que gera, ou pode gerar, a melancolia, uma depressão, uma tristeza, Ourique cita ainda Theodor Adorno que, em consonância com Benjamin, fala da tristeza como alegoria da salvação.

Graciliano Ramos, ele próprio experienciou a perda da liberda-

de, retratando isso em obras. Nas obras trabalhadas por Ourique, não se lê, contudo, a experiência de perda do próprio autor, como uma representação autobiográfica. Ourique propõe trabalhar a experiência da perda nas obras acima citadas, tendo por base teórica a obra de Walter Benjamin.

Num primeiro momento, Ourique apresenta a obra *Vidas secas*. Nesta, a personagem Fabiano, um homem que já perdeu tudo e não tem praticamente mais nada a perder e, ainda pior, ele nem consegue se recordar dos momentos agradáveis de sua vida, o que torna a sua insignificância ainda maior. Fabiano confronta-se, contudo, com uma reação sua que o leva a pensar sobre sua impotência. Ao ter a oportunidade de liquidar um inimigo que antes o prendera e torturara, ele vacila e não consegue fazê-lo. Os fragmentos apresentados por Ourique oferecem ao leitor a reflexão e o sofrimento de Fabiano, acompanhando-o, uma vez que a lógica seria que o vaqueiro matasse o soldado. E o fato de não conseguir faz com que ele se sinta ainda menor, mais miserável, mais insignificante. Por que ele não o consegue? O fato de o oponente ser um fardado, ou seja, um homem da lei, do poder, faz com que Fabiano pense duas vezes antes de matar seu antigo torturador. Porém, o fato de não realizar o ato, um grito de revolta na sua mísera situação deixa-o em um estado de melancolia. Pois o que é Fabiano? Quem é Fabiano? Qual é o sentido de ser de Fabiano?

Já na outra obra de Graciliano Ramos aqui apresentada por Ourique, *Angústia*, aponta-se para a insignificância, para a degradação a que pode chegar o ser humano. Temos novamente a presença do poder na figura dos soldados, os que são responsáveis pela manutenção da ordem. As atitudes desses homens, aqui tão animaismente representados como os crimonosos/bestas, são aprovadas pelos outros que assistem a essa representação de opressão.

O que se denuncia na obra *Angústia*, de Graciliano Ramos, entre outros aspectos que se oferecem para análise, é a valorização e ao mesmo tempo banalização da violência. Em outras palavras: ao miserável pode ser mais interessante cometer um crime mais sofisticado, com requintes de crueldade, para que sua prisão e seu processo sejam mais notórios, cabendo-lhe mais atenção e por consequência mais respeito, algo que não ocorre com o ladrão de cavalos ou o

vagabundo, por exemplo, que apanha e possivelmente morre sem maior repercussão.

Ocorre aí uma perda ou até lê-se uma inexistência do *Sein* do indivíduo que busca sua forma de existência, mas que lhe está negada e que dificilmente lhe será dada. Por isso, a angustiante busca por algo que nestes casos certamente levará a perdas.

Referências

- FLORENT, Adriana Coelho. Comunicação e memória em tempos de repressão: uma análise interdisciplinar de Memórias do cárcere e Primavera con una esquina rota. *Comun. Educ.*, São Paulo, v. 12, n. 1, abr. 2007. Disponível em http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-68292007000100008&lng=pt&nrm=iso. Acessos em 11 mar. 2011.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 1987. v. I e II.

O *Filoctetes* de Heiner Müller ou sobre a eficácia da mentira

Leonardo Munk

NAS PÁGINAS FINAIS do ensaio *Educação após Auschwitz*, de Theodor Adorno, lê-se que “[...] na medida em que colocamos o direito do Estado acima do de seus integrantes, o terror já passa a estar potencialmente presente” (ADORNO, 2000: 137). À sombra desta constatação, haja vista sua vivência sob duas ditaduras, a nazista e a stalinista, Heiner Müller produziu grande parte de sua obra para o teatro.

O *Filoctetes*, por exemplo, foi um dos primeiros textos de Müller a abordar a relação conflituosa entre os interesses do Estado e de seus cidadãos. Apesar de escrita em 1961 na Alemanha Oriental e posteriormente publicada na revista *Sinn und Form* (“Sentido e Forma”), uma das mais influentes publicações do país, a peça *Filoctetes* só seria encenada sete anos depois no Residenztheater de Munique, cidade localizada na então Alemanha Ocidental.

A repercussão da montagem do diretor e ator Hans Lietzau terminou por vencer as barreiras da censura, resultando na reapresentação da peça em Berlim. A proibição de *Filoctetes* à época se deu certamente pelo imediato reconhecimento de uma leitura crítica do stalinismo. Em um artigo de 1980, Hans-Thies Lehmann, um dos principais teóricos do teatro contemporâneo, afirma que os textos *Filoctetes*, *Édipo Tirano* e *Horácio*, estes últimos de 1966 e 1968 respectivamente, podem ser lidos como peças didáticas sobre o problema de Stalin (LEHMANN, 2009: 321).

A fim de compreender a assertiva de Lehmann, é necessário atentar para a situação política da Alemanha Oriental durante a década de 1960. Neste momento histórico, o jovem Estado idealizado pelos comunistas alemães já havia demonstrado sua sujeição às distorções do regime imposto por Josef Stalin. A esse propósito não surpreende uma afirmação posterior de Heiner Müller, publicada

em sua autobiografia de 1992, de que naquela época ele poderia perder seu marxismo mais facilmente na URSS do que nos Estados Unidos (MÜLLER, 1997: 219).

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, grande parte da população alemã que se opusera fortemente aos movimentos de esquerda – e que alimentara a intolerância do Terceiro Reich – foi oportunamente purificada da ideologia nazista pela constituição de um novo Estado democrático, a Alemanha Ocidental. Esse é o tema, aliás, de outro importante ensaio de Adorno publicado em 1959, *O que significa elaborar o passado*, no qual ele analisa o desejo dos alemães ocidentais de enterrar o vexatório passado nazista, para então, absolvidos, transformar seu Estado em uma potência econômica no novo cenário da Europa do pós-guerra.

Desconfiados das motivações de países como Estados Unidos, França e Inglaterra, intelectuais e artistas que se viram divididos entre o capitalismo daqueles e o comunismo vigente na URSS, terminaram por optar por este último, fixando residência na então recém-criada Alemanha Oriental. Pertencente a esta geração nascida por volta de 1930, Heiner Müller foi um dos muitos que se engajaram na formação de uma sociedade marxista, ou seja, comprometida com a repartição igualitária dos meios de produção e da consequente abolição dos privilégios de berço e de classe.

É factual, contudo, que apesar de inspirados pelo materialismo dialético de Marx e Engels, os bolcheviques liderados por Lenin, pressionados pela urgência da destruição do tirânico governo czarista, impuseram outra forma de tirania, a saber, uma classe dirigente composta por membros de um único partido, que logo mostrou sua intolerância frente aos dissidentes políticos. Em seu clássico estudo sobre as teorias revolucionárias europeias, *Rumo à estação Finlândia*, publicado originalmente em 1940, o historiador e crítico literário Edmund Wilson escreveu o seguinte:

Os objetivos finais de Lenin eram, naturalmente, de natureza humanitária, democrática e antiburocrática; mas a lógica da situação geral era forte demais para os objetivos de Lenin. Seu grupo treinado de revolucionários, o Partido, transformou-se numa máquina tirânica que perpetuou, na chefia do governo, a intolerância, a desonestidade, o sigilo, a implacabilidade para com os dissidentes políticos, que os bolcheviques

havam sido obrigados a aprender no tempo em que eram um grupo clandestino perseguido. [...] E Lenin morreu, depois de apenas seis anos no poder, na maior perplexidade e angústia, passado para trás por um de seus lugares-tenentes que sabia distribuir favores e não tinha quaisquer escrúpulos de enganar o público (WILSON, 1987: 449-450).

O lugar-tenente mencionado por Wilson se tratava naturalmente de Stalin. Sob este se instaurou na URSS o dogma da inevitabilidade da guerra como método de difusão da ideologia socialista e como resultado disso, seguindo de perto a *débâcle* nazista, a implantação das chamadas democracias populares nos países da Europa central e oriental. Esse pendor bélico, e conseqüentemente antimarxista, foi reconhecido até mesmo por Georg Lukács, um dos principais teóricos do socialismo, em uma conferência publicada três anos depois da morte de Stalin. Cito-o:

O dogmatismo staliniano achava que a guerra era inevitável. Não o dizia claramente, mas insinuava-o com um piscar de olhos que não pecava por excesso de discrição. Para ele, a visão de mundo burguesa se esboroaria por si mesma, ou então seria liquidada pela força. Por isso, ele não levava em conta o fato de que, na nova situação, cabia exatamente aos marxistas, no front ideológico, influenciar as massas não-marxistas [...] abrindo-lhes novos caminhos intelectuais e mostrando-lhes concretamente a efetiva superioridade (das wahre Übergewicht) da nossa ideologia (LUKÁCS apud KONDER, 1980: 180).

Em termos culturais, normas estéticas foram preconizadas a reboque das reformas políticas sedimentadas por Stalin e seus seguidores. Em 1934, por ocasião do *1º Congresso Geral dos Escritores Soviéticos*, Andrei Zdânov, o teórico do regime, definiu a concepção stalinista oficial do chamado realismo socialista. Segundo este, intelectuais e escritores¹⁸ deveriam adequar suas obras ao gosto popular e aos critérios da inteligibilidade e do herói positivo. Dentro desta premissa, tudo aquilo que não estivesse de acordo com a linha do partido seria considerado burguês, ou seja, decadente e formalista.

¹⁸ Colin Grant, professor de sociologia da Universidade de Surrey, lembra que na Alemanha Oriental a literatura, por sua capacidade de atingir um grande público, era vista como a principal ferramenta na reeducação da população (GRANT, 1999: 175).

Fundada em 1949, como resposta à criação da Alemanha Ocidental (República Federal Alemã – RFA) nas zonas controladas pelas potências ocidentais, a Alemanha Oriental (República Democrática Alemã – RDA) teve Walter Ulbricht como principal liderança política. Após a morte de Stalin, em 1953, momento em que os países que orbitavam em torno da União Soviética viram a oportunidade de finalmente ultrapassar o stalinismo vigente e alcançar enfim o marxismo tão almejado, Ulbricht esmagou opositores e impediu o proeminente processo de “desestalinização” alemão.

A possibilidade de retomada do ideal marxista fora sumariamente soterrada pelos tanques soviéticos que invadiram Berlim no dia 17 de junho daquele mesmo ano. Como consequência desse acirramento político, os alemães orientais logo testemunhariam o recrutamento das perseguições e prisões pelas mãos dos órgãos de repressão do Estado. Nesse contexto de violência estatal e falsa retórica, Heiner Müller e seus contemporâneos se viram obrigados a reconhecer a impossibilidade de retomada do processo revolucionário, o qual fora mais uma vez engessado por uma postura totalitária.

Diferentemente de nomes como Bertolt Brecht e Anna Seghers, escritores que nos primeiros momentos da nova república colaboraram ativamente para o consenso entre os intelectuais e o poder, os jovens poetas e dramaturgos do período se posicionavam contra o aparato estatal por intermédio de obras de caráter distinto, profundamente enraizadas em experiências pessoais, mas que se uniam sob uma bandeira comum, a saber, a liberdade individual como condição inequívoca para a liberdade de todos.

Retomando em seus textos as violências cometidas ao longo do século XX, Müller reafirma a necessidade de “narrar” para não esquecer, filiando-se por meio de sua densa poética a uma corrente crítica de viés tipicamente modernista a qual pertenceram inicialmente pensadores relevantes como Walter Benjamin, Theodor Adorno e, mais tarde, Pierre Vidal-Naquet, falecido em 2006, a romancista Christa Wolf, Giorgio Agamben e Beatriz Sarlo. Narrar em termos “müllerianos” não significa simplesmente reconstituir os fatos do passado sob uma perspectiva positivista, mas sim “revivê-los”, atribuindo-lhes com isso uma presença viva que termina por assombrar aqueles que se opõem a saldar débitos pretéritos.

Nesse sentido, o “diálogo com os mortos”, expressão utilizada por Müller de modo recorrente, reveste-se de particular interesse ao enfatizar que a construção do futuro depende em grande medida do não-esquecimento das barbáries perpetradas no passado. Desta feita, marcado pela história política da Alemanha e por seus processos de violência, Müller se serviu do recurso aos trágicos gregos não apenas como óbvia estratégia para driblar a censura oficial do regime¹⁹, mas principalmente com o intuito de apontar uma perturbadora afinidade existente entre história e tragédia.

Trágica é, por sinal, a frequência com que os fenômenos históricos voltam a se validar por intermédio da violência e da opressão. Essa aproximação se vincula, sobretudo a partir da modernidade, à noção de que, a despeito do aspecto fatalista e aristocrático que governava a tragédia clássica, o sofrimento se apresenta democrático (WILLIAMS, 2002: 71), contemplando desse modo não apenas heróis notórios, mas também todos aqueles vitimados pela guerra, exploração e miséria.

O regresso ao tempo dos antigos gregos, contudo, já se encontrava presente na cultura alemã pelo menos desde o Idealismo alemão de Schelling e Hegel. Data daí o nascimento da filosofia do trágico e a reflexão sobre o conflito entre a liberdade humana e o poder do mundo objetivo (SCHELLING apud SZONDI, 2004: 29). Trata-se de uma questão política, cuja melhor representação estaria, segundo Hegel, no confronto ético presente na *Antígona*, de Sófocles: “*Antígona venera os laços do sangue e os deuses subterrâneos, ao passo que Creonte só venera Zeus, a potência divina que rege a vida pública e da qual depende o bem-estar da comunidade*” (HEGEL, 1997: 607).

As tragédias gregas que chegaram até a contemporaneidade foram fruto de um tempo de crise, quando dúvidas sobre a religião oficial – e consequente ordem política – começaram a repercutir. De *Ésquilos* a *Eurípides*, deu-se a decadência de uma ordem de mundo, abrindo espaço para as ambiguidades e tensões que caracterizariam os melhores textos trágicos do século V a. C. E foi justamente a

¹⁹ No cenário da Alemanha Oriental dos anos 60, esse retorno aos mitos antigos não se restringiu aos textos de Müller, tendo sido uma estratégia comum a vários outros autores da época (RÖHL, 1997: 149).

busca por essa excelência alcançada pelos gregos – a perfeita elaboração da arte clássica, no dizer de Hegel – que obsedou em larga medida grande parte da intelectualidade alemã na virada do século XVIII para o XIX.

Remontando a Goethe, por exemplo, é perceptível que a partir de sua *Ifigênia em Táuride*, recriado a partir de Eurípidés, ele tenha empregado todas as suas energias na construção de uma verdadeira estética neoclássica (ROSENFELD, 1997: 13). Voltando as costas para as pulsões da juventude – aquelas presentes em sua obra mais romântica, *Os sofrimentos do jovem Werther*, publicado em 1774 – Goethe tornou-se o defensor de uma arte equilibrada, cujos principais preceitos, a saber, a harmonia e a simplicidade, norteariam o desejo de retomar o ideal artístico do mundo grego, ideia compartilhada também por seu grande colaborador e amigo Friedrich Schiller.

O ideal estético difundido por Goethe e Schiller, contudo, não foi naturalmente compartilhado pelos jovens autores da Alemanha Oriental, uma vez que o modelo estético defendido por aqueles representou um caminho compensatório para a falta de liberdade que grassava na então Prússia do século XVIII. A canonização desses grandes poetas por parte tanto de nazistas quanto de comunistas não foi certamente mera contingência²⁰.

Na obra de Heiner Müller, habitante de um Estado cada vez menos comprometido com as liberdades individuais, o recurso aos mitos gregos se pautou por um sentido diverso daquele assumido no Classicismo. Tem-se não mais a valorização das potências da razão e do homem enquanto agente destruidor da natureza e de seus pares, mais sim a desconstrução desses mesmos heróis que nos trágicos correspondiam a membros de uma casta dominante que não poderia jamais ser contestada. Em seu texto *Fatzer ± Keuner*, Müller afirmou o seguinte:

A ausência de revolução burguesa na Alemanha possibilitou e, simulta-

²⁰ Em sua autobiografia, Müller menciona como havia uma grande pressão no sentido de impor Schiller como o principal modelo para dramaturgos na Alemanha. Fato que era ainda relevante na Berlim Oriental dos anos 1980 (MÜLLER, 1997: 235). Já Ruth Röhl destaca como a tradição literária pode ser adulterada ao mostrar como a Alemanha comunista louvou Goethe como trabalhador, a título de exemplo para a classe trabalhadora (RÖHL, 1997: 150).

neamente, forçou o aparecimento do classicismo de Weimar, como superação das posições do Sturm und Drang (Tempestade e Ímpeto). O classicismo como compensação da revolução. Literatura de uma classe vencida; forma como compensação; cultura como forma de lidar com o poder e transporte da falsa consciência (MÜLLER, In: KOUDELA, 2003: 49).

Trata-se então da opção pelos conflitos em detrimento de uma harmonia ideal desejada pela manutenção da estética clássica²¹. Tal prescrição, no entanto, não era intrínseca à tragédia grega, cuja busca pelo efeito moral e purificador da catarse constituía a principal meta dos trágicos de então. Disto se pode inferir como, nas mãos de Müller, a utilização dos mitos gregos serviu a um propósito específico: o questionamento da tradição literária de seu país e sua submissão aos padrões estéticos e políticos remanescentes da poética compensatória do Classicismo alemão.

Do confronto entre os trágicos gregos e a reinvenção desses mitos fundadores da cultura ocidental por parte de Müller, apresentam-se temas que ecoam com grande impacto ainda nos dias de hoje, tais como questões políticas e éticas, passando pela crítica à colonização europeia e seu subsequente legado de destruição e extermínio, até o papel da mulher e do estrangeiro na sociedade contemporânea.

No caso do *Filoctetes*, Müller se serviu de uma das tragédias menos conhecidas de Sófocles. Nesta, o mito gira em torno do herói grego Filoctetes, o qual fora abandonado em uma ilha deserta a caminho de Troia. Picado no pé por uma serpente por ter invadido o espaço sagrado de um templo na ilha de Crisa, ele atormenta seus companheiros com seus gritos de dor e com o fétido odor que exala da ferida. Odisseu, Agamêmnon e Menelau decidem então abandoná-lo na ilha de Lemnos acompanhado apenas do arco e das flechas presenteados pelo semideus Hércules, instrumentos que o tornavam praticamente invencível.

No décimo ano da guerra de Troia, os gregos tomam ciência por

²¹ Importante como ponto de partida dessas reelaborações das tragédias clássicas foi certamente a releitura de Brecht para a Antígona de Sófocles (BRECHT, 2005: 205-215).

intermédio de um profeta troiano que a conquista da cidade de Príamo só se daria mediante a presença de Filoctetes e seu arco imbatível no campo de batalha. Sabedor de que este não retornaria mediante seu chamado, Odisseu, servindo-se de sua célebre astúcia, decide incumbir Neoptólemo, o jovem filho de Aquiles, desta empreitada. É a partir do encontro de Filoctetes com Neoptólemo, mediado por Odisseu, que Sófocles constrói sua penúltima tragédia.

Heiner Müller se serve do mesmo ponto de partida utilizado por Sófocles para elaborar o seu Filoctetes. As diferenças entre as duas obras, no entanto, acentuam-se drasticamente logo nas primeiras falas de Neoptólemo. Em Sófocles, tem-se o seguinte:

ODISSEU

Empenha-te em cumprir o que te cabe: localizar a gruta [...]

Avança quieto e sinaliza se ele se mudou [...]

Só assim conhecerás a história na íntegra de minha boca [...]

NEOPTÓLEMO

Não pedes, sênior, algo de difícil execução: pareço ver a gruta.

(SÓFOCLES, 2009: 15)

Como se pode observar, não apenas a posição de comando de Odisseu é claramente ressaltada, como também Neoptólemo desconhece em sua integridade os fatos que resultaram no abandono de Filoctetes em Lemnos. Ao contrário do jovem ingênuo descrito pelo poeta grego, e que vê em Odisseu um mentor, o de Müller questiona o rei de Ítaca acerca de suas intenções e não omite a compreensão do ódio sentido pelo guerreiro exilado na ilha.

ODISSEU

[...] Descobre sua moradia. Depois

Ouve meu plano e o papel que te cabe [...]

Cuidado para que ele não nos ataque, pois nenhum outro

Ele gostaria de matar quanto a mim.

NEOPTÓLEMO

Com razão. Tu foste o ferro que o cortou fora.

(MÜLLER, 1993: 98)

Apesar de seu discurso, o Neoptólemo de Müller ainda mantém

o desejo de auxiliar Odisseu em sua missão. Este explica então ao filho de Aquiles a necessidade de se enganar Filoctetes para que este parta com os gregos para Troia. De início, o jovem se recusa a usar de subterfúgio, pois prefere trazer o guerreiro ferido mesmo contra a vontade deste. Odisseu, contudo, argumenta que a força, sem a astúcia, de nada vale. Por astúcia, entenda-se aqui logro. O que Odisseu propõe, na verdade, é o uso político da mentira.

Sua argumentação é de extrema relevância, uma vez que a força e a astúcia têm sido consideradas, conquanto devidamente conjugadas, as virtudes mais relevantes no âmbito da ação política pelo menos desde Maquiavel. Considerando que já Platão, no livro III da *República*, havia justificado o uso da mentira como um artifício a ser utilizado em certas ocasiões (LAFER, In: NOVAES, 2007: 319), é lícito afirmar que o que fez o pensador florentino foi tão somente aperfeiçoar o uso daquela em nome da chamada *Razão de Estado*.

A doutrina da *Razão de Estado* se caracteriza pela possibilidade dada aos governantes de violarem normas (jurídicas, morais, políticas e econômicas) em caso de ameaça à segurança do Estado. Trata-se do mesmo raciocínio que legitima o uso de todos os artifícios, sejam estes lícitos ou não, na campanha contra os inimigos durante um conflito bélico. Capaz de tudo pela causa grega, o pragmático Odisseu sugere a Neoptólemo o uso de uma “fala dupla” para enredar Filoctetes em uma teia de mentiras.

ODISSEU

[...] Fala de forma a lhe tirar o arco, suas flechas
 Atirariam a minha fala de volta à minha boca
 Sua mão não tomou parte em seu infortúnio
 Não foi o seu rosto que ele viu nos nossos navios
 Facilmente tu o enredas com fala dupla
 Facilmente arrastamos para o navio o desarmando
 (MÜLLER, 1993: 99).

Convencido de que enganar Filoctetes representa o caminho certo para a vitória sobre Troia, o jovem filho de Aquiles cede e, malgrado sua repugnância pela mentira, entrega-se ao jogo de cena montado por Odisseu. Neste, Neoptólemo deve se apresentar como inimigo dos gregos e, especialmente, de Odisseu, o usurpador das armas de

Aquiles.

ODISSEU

[...] Para o roubo e a mentira tu não és dotado
Eu o sei. Doce, porém, é a vitória, filho de Aquiles.
Assim, por um dia, só um dia, mancha
Tua língua, depois, vive tua vida na virtude, como tu quiseres
O quanto ela durar. Iremos todos para o escuro, se tu recusares.
(MÜLLER, *Ibid.*: 102)

A menção à cena dentro da cena, aliás, é enfatizada por Müller logo na primeira fala de seu texto, quando o intérprete de Filoctetes, usando uma máscara de *clown*, dirige-se ao público, desnudando qualquer ilusão que pudesse haver a respeito da teatralidade do espetáculo. Em outra passagem, fica clara a condição de ator e diretor atribuída aos personagens de Neoptólemo e Odisseu, quando este último alega que o ódio daquele, sentimento ironicamente verdadeiro, servirá como mais um elemento para aprimorar a mentira com a qual enredará Filoctetes²².

ODISSEU

Poupa tua bÍlis para tua missão. Arrasta a bel-prazer meu nome na
lama
Nada me ofende que te seja útil em nossa causa
Embaralha a visão dele sobre teu desÍgnio
Cândido ele entregará o arco mortal
Na tua mão, se o lebares a crer
Que ela é tão ávida do meu sangue quanto a dele
No que não tens necessidade de mentir
E é por isso que te escolhi para ajudante do meu plano
Pois a verdade fará crível tua mentira
E com o inimigo enredarei o inimigo.
Quando a vergonha tingir tua face, ele acreditará que é a raiva
E talvez seja, só que não sabes
O que faz mais rápido subir o sangue às tÊmporas
Se a vergonha de mentir ou a raiva de não mentir

²² Em nota ao texto, o tradutor Trajano Vieira esclarece que, embora tenha conquistado as armas de Aquiles em disputa com Ajáx, Odisseu as entregara a Neoptólemo (SÓFOCLES, 2009: 21). Heiner Müller prefere ignorar esse fato a fim de problematizar e acentuar os conflitos expostos no drama.

E tanto mais crível será para ele tua verdade
Quanto mais escura a maquiagem da mentira em teu rosto.
(MÜLLER, *Ibid.*: 103-104)

Distante da ideia de purificação das emoções por intermédio da catarse grega, a proposta dramatúrgica de Müller se filiava à época às propostas anti-ilusionistas do teatro de Bertolt Brecht. À densidade da cena teatral da segunda metade do século XX, somar-se-ia também a perplexidade com a experiência política (e artística) dos países que ficavam à sombra da União Soviética na década de 1960. No contexto da Alemanha Oriental da época, a censura sofrida por artistas e até mesmo a expulsão de alguns legitimavam um Estado indiferente tanto a questões individuais quanto a demanda de maior liberdade política por parte de seus cidadãos.

Já no ideal mundo grego, como se lê em várias versões do mito, Filoctetes e Neoptólemo deixam Lemnos e partem para Troia, onde desempenham papéis de protagonismo na queda da fortaleza troiana. Malgrado o fracasso da farsa montada por Odisseu, o súbito aparecimento de Hércules na cena soluciona o impasse criado pela negativa de Filoctetes de abandonar a ilha. Para este, a simples possibilidade de auxiliar seus algozes consistiria em vergonha e humilhação. O apaziguamento das tensões decorrentes da dialética entre mentira e verdade ocorre por meio de uma intervenção sobrenatural, solapando aos atores o poder de decisão e a responsabilidade por seus atos. Desenlace possível somente em um mundo ainda pautado pelo sagrado.

No caso do texto de Müller, à inflexível decisão de Filoctetes de ficar na ilha se segue sua execução pelas mãos de Neoptólemo, um jovem honesto que comete um crime vil em nome do Estado. Dividido entre dois modelos de heroísmo, a honra inflexível de Filoctetes versus a móvel astúcia de Odisseu, o filho de Aquiles se decide pelo segundo, afinal, tendo em mãos o arco do herói em agonia, diz segundo seu próprio discernimento:

NEOPTÓLEMO

Eu gostaria que houvesse uma outra saída da guerra
Que a vitória de nossos inimigos sobre os inimigos
Um outro caminho até a glória para ti e para mim

Do que este que sigo agora nas malhas da infâmia
Até a praia, para anunciar a vitória da mentira
As têmeoras rubras de vergonha e livrar
Com minhas mãos enegrecidas a presa da mentira
Ao meu inimigo e ao teu, voltando depois com ele
Te amarrando e te arrastando para o barco
Eu mesmo com a nuca presa dentro do dever
Enquanto tua nuca se retesa contra ele
Eu preferia levar tua flecha dentro do meu peito
Do que teu arco em minhas mãos.
(MÜLLER, *Ibid.*: 118)

É importante lembrar que o ostracismo era o que de pior poderia suceder a um herói grego. O desejo de glória se sobrepõe então à verdade e conspira com a mentira, legitimando-a. Contrariando a versão de Sófocles, o Neoptólemo de Müller encontrará por certo a glória, mas com esta também a desilusão e o desgosto. Odisseu, por outro lado, é o professor que exulta com o amadurecimento de seu aluno, cujo assassinio de Filoctetes foi o teste final. Contudo, nesta soturna obra de aprendizado, a jogada final cabe somente ao mestre. Ciente de que o poderoso arco sem seu heroico dono pouco poderia fazer no sentido de impulsionar os combalidos gregos contra os troianos, Odisseu finaliza a tragédia com o seguinte estratagema:

ODISSEU
[...] Se o peixe não entrou na nossa rede vivo
Que, morto, ele nos sirva de isca.
[...] Põe o cadáver nas minhas costas.
Emprestarei os meus pés ao morto.
[...] Os troianos nos antecederam
Eles queriam tornar este homem contra nós.
Ele se mostrou do lado grego
E por sua lealdade o abateram, uma vez que
Não conseguiram atingi-la
Nem com discurso nem com terror [...]
(MÜLLER, *Ibid.*: 133)

Nesta fábula moral de Heiner Müller, a solução do conflito se dá de maneira muito mais brutal – confirmando a percepção do homem como inimigo mortal de seu semelhante –, sem nenhum res-

paldo metafísico. Roubado primeiro em sua liberdade, e depois em sua subjetividade, o herói Filoctetes é reduzido a um corpo sem vida, usado como baluarte em uma guerra na qual se recusara a participar.

Em um confronto marcado pela desigualdade de condições, a vitória cabe às forças do Estado. Ao escritor, reeditando a posição de Neoptólemo, restaria então a escolha entre a integridade artística – e o consequente isolamento – e a tentativa de um resgate do consenso entre os intelectuais e o poder, questão premente na Alemanha Oriental da década de 1960, mas que ainda hoje se configura de extrema importância em um contexto global de despolitização e conformismo, tanto em termos políticos quanto artísticos.

Referências

- ADORNO, Theodor. *Educação e emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiana Pais Brandão. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- GRANT, Colin (org.). *Literatura contemporânea alemã: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: C. B. Grant, 1999.
- HEGEL, Georg. *O sistema das artes*. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- KONDER, Leandro. *Luckács*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1980.
- LAFER, Celso. *A mentira: um capítulo das relações entre a ética e a política*. In: NOVAES, Adauto (org.). *Ética*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura política no texto teatral*. Trad. Priscila Nascimento e Werner Rothschild. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- MÜLLER, Heiner. Fatzer ± Keuner. In: KOUDELA, Ingrid (org.). *Heiner Müller: o espanto no teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- _____. *Guerra sem batalha: uma vida entre duas ditaduras*. Trad. Karola Zimmer. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- _____. *Medeamaterial e outros textos*. Trad. Christine Roehrig et al. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

- RÖHL, Ruth. *O teatro de Heiner Müller: modernidade e pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1997. (Coleção Estudos).
- ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997. (Coleção Debates).
- SÓFOCLES. *Filoctetes*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- WILSON, Edmund. *Rumo à estação Finlândia: escritores e atores da história*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

Força, autoridade e violência como categorias para se ler a literatura

Rosana Cristina Zanelatto Santos

Desvio-me do caminho. O verdadeiro caminho passa por uma corda que não está esticada a grande altura, mas muito próxima do chão. Parece estar ali para nos fazer tropeçar, e não para que se passe por cima dela.

(Franz Kafka)

Introdução

NESTE ARTIGO, propomo-nos demonstrar como se dá a intervenção de objetos e sujeitos históricos contemporâneos na construção de formas concretas de análise do texto literário, tomando como proposição teórica a Teoria da Literatura aliada à Teoria Crítica. O adjetivo “contemporâneo”, aqui utilizado para reconhecer tanto os objetos quanto os sujeitos, nos vem da leitura de Giorgio Agamben e sua visada benjaminiana da contemporaneidade: apresentamos breves análises sobre obras de escritores aparentemente envolvidos somente nas luzes da clareira de sua própria obra, lançando-lhes uma nesga de sombra situada entre o passado e o presente (cf. AGAMBEN, 2009). Lançamos “sombras” sobre as obras de Manoel de Barros, Helio Serejo e Umberto Puiggari, todos eles já assombrados pela dúvida se pertencem ou não a uma dita literatura sul-mato-grossense²³.

A seu tempo, argumentamos em favor de uma certa posição analítica, sem, no entanto, optar por uma posição de incontestabilidade intelectual, o que, por si só, feriria os princípios da Teoria Crítica

²³ Sobre a existência ou não de uma literatura sul-mato-grossense e da pertença ou não dos escritores enumerados nela, estamos em elaboração de estudos sobre o tema, juntamente com colegas da UEMS (Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul). Por isso, a dúvida permanecerá durante o tempo deste artigo.

frankfurtiana²⁴, uma das bases deste escrito. Seguindo uma postura adorniana, com aporte teórico firmado em Hannah Arendt, enveredamos pelos meandros da construção de um conhecimento literário e humano que se deseja emancipatório e que contribua para uma formação artístico-cultural e analítica crítica de nós mesmos e dos outros.

Elegemos, para tanto, três categorias tratadas por Arendt em seu *Sobre a violência*²⁵: força, autoridade e violência e, com base em cada uma delas, estabelecemos a análise da obra de Manoel de Barros, Helio Serejo e Umberto Puiggari, respectivamente.

A força

Hannah Arendt pondera que, nas Ciências Políticas, geralmente não se distinguem palavras como “força”, “autoridade” e “violência”, o que, para ela, além de ser um manifesto desconhecimento acerca dos significados linguísticos dessas expressões, é, sobretudo, uma dissimulação diante das diferentes situações a que cada uma das categorias corresponde (cf. ARENDT, 2006, p. 59). A partir dessa constatação, Arendt passa a conceituar o que seja cada uma das expressões. A nós interessa o que sejam força, autoridade e violência, tendo em vista as diferenças estabelecidas pela estudiosa. Nas palavras de Arendt, a força,

[...] que utilizamos cotidianamente como sinônimo de violência, especialmente se a violência serve como meio de coação, deveria ser reservada terminologicamente ‘às forças da Natureza’ ou ‘à força das circunstâncias’ (a força das coisas), ou seja, para indicar a energia liberada por movimentos físicos ou sociais (2006: 61)²⁶.

²⁴ O que pode parecer uma redundância é uma (con)afirmação do lugar de onde falamos.

²⁵ Usamos neste artigo a versão espanhola do texto de Arendt, *Sobre la violencia* (2006), publicado pela Alianza Editorial (Madri) em sua coleção sobre Ciência Política.

²⁶ “[...] que utilizamos en el habla cotidiana como sinónimo de violencia, especialmente si la violencia sirve como medio de coacción, debería quedar reservada en su lenguaje terminológica, a las ‘fuerzas de la Naturaleza’ o la ‘fuerza de las circunstancias’ (la force de choses), esto es, para indicar la energía liberada por movimientos físicos o sociales” (Tradução nossa).

A performance da força está efetivamente ligada à natureza, seja ela física, seja ela social, isto é, relacionada ao coletivo dos homens. Assim, por exemplo, quando os românticos – e aqui nos lembramos, numa primeira tomada, do *Werther*, de Goethe – aclamavam as forças da natureza e suas possibilidades, aliavam inexoravelmente o meio e o homem, numa simbiose que vai sendo paulatinamente esquecida pela modernidade e seus sucessores. Porém, esse não é o caso da poesia de Manoel de Barros. De sua obra, selecionamos uma que traz no título a presença da natureza e do homem: *Livro de pré-coisas: roteiro para uma excursão no Pantanal* (1985).

No “Anúncio” do *Livro de pré-coisas*, uma espécie de prólogo, lemos:

Este não é um livro sobre o Pantanal. Seria antes uma anunciação. Enunciados como que constativos. Manchas. Nódoas de imagens. Festejos de linguagem. Aqui o organismo do poeta adoce a Natureza. De repente um homem derruba folhas. Sapo nu tem voz de arauto (BARRROS, 1985: 13. O itálico é do poeta).

O homem manoelino não é tão somente um homem; ele é o poeta, que em contacto com a natureza a reelabora, não sendo mais ela apenas uma força natural, mas também uma força tocada e transformada pelas mãos humanas. Desse processo de transfazimento, emana uma energia que renova o mundo, sem que isso signifique a repressão de uma perturbação inerente aos movimentos naturais. Vejamos um trecho do capítulo²⁷ “Mundo Renovado”:

Alegria é de manhã ter chovido de noite! As chuvas encharcaram tudo. Os bagoaris e os caramujos tortos. As chuvas encharcaram os cerrados até os pentelhos. Lagartos espaceiam com olhos de paina. Borboletas desovadas melam. Biguás engolem bagres perplexos. Espinheiros emaranhados guardam por baixo filhotes de pato. Os bulbos das lixeiras estão ensanguentados. E os ventos se vão apodrecer! (BARRROS, 1985: 32).

²⁷ Chamamos de capítulos os entrecos nos quais são divididas as quatro partes do Livro de pré-coisas: “Ponto de partida”, “Cenários”, “O personagem” e “Pequena história natural”. “Mundo renovado” compõe os “Cenários”.

O que, aparentemente, poderia representar a desagregação, a destruição – a chuva – põe o mundo manoelino em estado de renovação. Não somente a fauna e a flora ganham vida; mesmo que destruídas; “Até as pessoas sem eira nem vaca se alegram” (BARROS, 1985: 32). O que pode parecer um espetáculo de revolta da natureza contra o homem não o é: é o reconhecimento de que o ser humano é também natural, não sendo apenas o *homo sapiens* ou o *homo faber* como referido pelos tratados de antropologia e de sociologia, mas também ele próprio uma força da natureza e uma força social quando congregado no coletivo.

A força da poesia de Manoel de Barros está na conciliação das forças naturais e sociais / humanas. O poder poético localiza-se na linguagem e sua capacidade de transformação que confirma o ser humano como um ser da natureza e os animais como seres que podem compartilhar as vicissitudes do homem, ainda que isso possa parecer “perigoso”:

À força de brancuras a garça se escora em versos no lodo? (Acho que estou querendo ver coisas demais nestas garças. Insinuando contrastes (ou conciliações?) entre o puro e o impuro, etc. etc. Não estarei impregnando de peste humana esses passarinhos? Que Deus os livre!) (BARROS, 1985, p. 84. O itálico é nosso).

Conciliação: talvez seja a essa coisa – em seu sentido duplo: de expressão linguística e de ação no tempo e no espaço – que a leitura das palavras da poesia de Manoel de Barros e o entendimento da força como aquilo que vem da natureza – humana ou não – possa nos apresentar.

A autoridade

A próxima categoria que nos interessa na obra de Hannah Arendt é a autoridade. Segundo ela, a autoridade

[...] pode ser atribuída às pessoas [...] ou às instituições, como por exemplo, o Senado romano ou à hierarquia da Igreja [Católica]. Sua [principal] característica é o indiscutível reconhecimento por aqueles de quem se solicita a obediência; não é preciso nem coação, nem persuasão. [...]

Permanecer sob a investidura da autoridade exige respeito para com a pessoa ou a instituição. O maior inimigo da autoridade, por isso, é o desprezo e o meio mais seguro de miná-la é a chacota [o riso] (2006, p. 61-62)²⁸.

No ensinamento de Arendt, está uma proposição crucial para a Teoria Crítica: a distinção entre autoridade e autoritarismo. Com base nas assertivas de Elisabeth Roudinesco no ensaio “As confissões de Auschwitz”, quando ela escreve sobre a “normalidade” dos depoimentos dos genocidas nazistas, entendemos o autoritarismo como um “[...] sistema perverso que sintetiza, sozinho, o conjunto de todas as perversões possíveis” (2008: 135)²⁹. Por outro lado, a autoridade somente é reconhecida porque quem a detém traz consigo o saber e o conhecimento sobre aquilo que está sob sua jurisdição. E esses saber e conhecimento são perceptíveis para aqueles que devem obediência à autoridade.

No livro *Contos crioulos*, de Helio Serejo, tanto a autoridade quanto o autoritarismo se fazem presentes, sendo distinguíveis pelo leitor. Selecionamos, como demonstrativo da autoridade, o conto *Pó Apuá*, que, segundo o narrador,

Trata-se de um gesto nascido no mundo bruto da erva-mate.
Nasce pela absoluta necessidade do peão do erval demonstrar o seu mituê³⁰.
Fechado fortemente o punho esquerdo, o peão desfere com incrível violência, o murro, o soco, o golpe.

²⁸ “[...] puede ser atribuida a las personas [...] o a las entidades como, por ejemplo, al Senado romano o a las entidades jerárquicas de la Iglesia. Su característica es el indiscutible reconocimiento por aquellos a quienes se les pide obedecer; no precisa ni de la coacción ni de la persuasión. [...] Permanecer investido de la autoridad exige respeto para la persona o para la entidad. El mayor enemigo de la autoridad es, por eso, el desprecio y la más seguro medio de minarla es la risa” (Tradução nossa).

²⁹ Segundo Roudinesco, “A perversão não existe [...] senão como uma extirpação do ser da ordem da natureza. E com isso, através da fala do sujeito, só faz imitar o reino natural de que foi extirpada a fim de melhor parodiá-lo. Eis efetivamente por que o discurso de perverso repousa sempre num maniqueísmo que parece excluir a parte de sombra à qual não obstante deve sua existência. Absoluto do bem ou loucura do mal, vício ou virtude, danação ou salvação: este é o universo fechado no qual o perverso circula deleitosamente, fascinado pela ideia de poder libertar-se do tempo e da morte” (2008: 12).

³⁰ No Glossário que acompanha o volume, temos que mituê é “Contentamento, alegria. Um grito que comove” (SEREJO, 1998: 272).

Precisa ser em direção às alturas para que fure as nuvens, onde se encontra a morada da VIRGEN DE LOS MILAGROS E DA VIRGEN AZUL DE CAACUPE (SEREJO, 1998: 151. As maiúsculas são do escritor).

Em *Pó Apu'á*, somente o peão que conhece as leis dos ervais e sua brutalidade e a necessidade de ser forte para sobreviver, não deixando de lado a proteção da Virgem Maria, tem autoridade para cerrar “[...] siempre el puño izquierdo e soltar o golpe rumo ao infinito. Por que siempre el puño izquierdo? Porque desse lado que queda el corazón” (SEREJO, 1998: 152). Vejamos: além de saber viver nos ervais, é preciso reconhecer a autoridade da Virgem, mãe de todos os sofredores que têm consciência de sua dor e de seu padecimento e não se entregam a eles. “É a consciência plena, inilidível, de que está agradado las vírgenes de divina protección” (SEREJO, 1998: 152).

Implícito está no conto que o peão que não detém o conhecimento mencionado “[...] não aplica o pó apu'á, ‘no tiene sangre en las venas’. Não pode viver no mundo bruto da erva-mate. É um verme. Um ser desprezível...” (SEREJO, 1998: 152). A obediência ao sagrado e às leis brutas de um universo onde os fracos perdem sua vez são as condições indispensáveis para que não se forje um ser de desprezo, afeito ao erro e ao desgarramento da bênção da cristandade, logo, destituído da autoridade do saber e do (re)conhecer.

Em vários dos *Contos crioulos*, o narrador faz referência explícita à autoridade que emana do sagrado e da necessidade de respeito a ela. N’O Crente, um sujeito de origem chilena chega para trabalhar nas terras de um tal Aparício Olmedo, afirmando ao administrador do lugar que era Crente, “[...] entretanto, respeitava, intensamente, as demais religiões de ‘bom proceder’, porque era assim que o Cristo desejava que fosse” (SEREJO, 1998: 93). O que faz do Crente, como ele será chamado durante todo o texto, uma criatura digna de respeito e de ser uma autoridade é “Algo de extraordinário, [...], um cérebro fantástico, e até mesmo um gênio” (SEREJO, 1998: 93) que dele emana como percebemos durante toda a narrativa.

A prova será tirada pelo mestre José Jobim, professor mineiro em tratamento de saúde no rancho de Aparício Olmedo. Jobim lerá para o Crente, inicialmente, trechos da Bíblia que ele deverá repetir

não somente com sua capacidade memorativa, mas também com entonação adequada. O Crente repetirá com distinção e louvor os episódios bíblicos. Porém, o mestre-escola ainda não se dá por vencido e lança-lhe a prova final: a memorização de trechos do *Martin Fierro*.

Na última – parecendo querer desmoralizar o magriço ensinador – repetiu, dando entonação especial na voz, os três versos finais:

‘No puede tener querencia, / y ansí de estrago en estrago / vive yorando la ausencia’.

José Jobim, um mestre que esbanjava patriotismo, quase que desmaia. Não queria acreditar no que via.

Nenhuma falha, nenhum deslize. Tudo correto. Tudo perfeito. O Crente era mesmo uma fenômeno (SEREJO, 1998: 98).

Vencido, o ensinador pensa consigo, reconhecendo, na aparência, a autoridade do Crente, porém, mais do que isso, a autoridade do sagrado: “É graça de Deus; somente Dele pode vir essa força, essa aptidão, esse poder!...” (SEREJO, 1998: 99).

A violência

Na sequência, chegamos à violência. A expressão violência vem do verbo latino *violare*, isto é, “transgredir, profanar”. A violência é aquilo que é estranho às formas do sagrado, às formas usuais de contacto entre os sujeitos. Essa é uma proposição etimológica. Partimos dela a fim de chegar às assertivas propostas por Arendt em *Sobre la violencia*.

Hannah Arendt assevera que a violência

[...] se distingue por seu caráter instrumental. Fenomenologicamente está próxima à potência, visto que os instrumentos da violência, como todas as demais armas, são concebidos e empregados para multiplicar a potência natural até que, na última fase de seu desenvolvimento, possam substituí-la (2006: 63)³¹.

³¹ “[...] se distingue por su carácter instrumental. Fenomenológicamente está próxima a la potencia, dado que los instrumentos de la violencia, como todas las demás herramientas, son concebidos y empleados para multiplica la potencia natural hasta que, en la última fase de su desarrollo, puedan sustituirla” (Tradução nossa).

A potência é, *grosso modo*, a vontade de ação do sujeito em face do mundo e dos sujeitos que o cercam. Em tese, a potência, como vontade de ação, de fazer, deveria levar o sujeito a ser independente, porém respeitando a vontade dos demais. Quando esse respeito é suplantado pela “vontade de poder”, quando os sujeitos agem mais do que podem, entra em cena a violência. Em uma situação de guerra, na qual “vontades de poder” entram em confronto, o palco é o mais propício para a explosão da violência.

Em um contexto de guerra, de violência, Hannah Arendt afirma que enquanto o poder do governo permanece intacto, ou seja, “[...] enquanto as ordens sejam obedecidas e o Exército ou as forças policiais estejam dispostos a pegar em armas” (2006: 66)³², a supremacia estará ao lado desse governo. No entanto, a perda da autoridade leva à desagregação e a violência grassa interna e externamente.

Enxergamos, na literatura em Mato Grosso do Sul, como um de seus componentes constitutivos a violência, um ingrediente cultural relatado em trabalhos acadêmicos, entre eles, o de Valmir Batista Corrêa em *Coronéis e Bandidos em Mato Grosso: 1889-1943*. Corrêa alerta:

[...] desde o período colonial quando se deram as primeiras incursões pela região e instalou-se um centro mineiro que marcou o ciclo do ouro de Mato Grosso, criaram-se certas circunstâncias que propiciaram uma vida instável, sofrida e violenta à sociedade que se foi constituindo na fronteira. A violência esteve presente, portanto, desde os primeiros contatos do homem branco com terra mato-grossense virgem e selvagem, e sedimentou-se à medida que ali se implantou o sistema colonial de exploração de seus recursos naturais (2006: 18. O itálico é do autor).

Para tratar da violência, nossa seleção recaiu sobre *Nas fronteiras de Matto Grosso. Terra abandonada...*, de Umberto Puiggari (1933). Chamamos os textos reunidos nesse livro de contos literários apesar da advertência do autor:

³² “[...] mientras que las órdenes sean obedecidas y el Ejército o las fuerzas de policía estén dispuestos a emplear suas armas” (Tradução nossa).

No mais, tudo quanto se encontra neste livro é verdade. É certo que o livro é mal escripto, pessimamente escripto. A intenção do auctor, porém, não foi a de fazer uma obra litteraria e, sim, a de desvendar aos olhos do governo e do Brasil, esse mundo desconhecido, que é a fronteira com o Paraguay, dizendo as cousas como ellas são e unicamente dentro dos limites da verdade (PUIGGARI, 1933: 7).

O conto *Será que el patron no tiene plata?* é precedido de um parágrafo que deseja reforçar o enunciado acima: “A pergunta que serve de titulo a esta pagina, parece tão simples, e, por mais simples que realmente seja, foi origem de uma tragedia” (PUIGGARI, 1933: 75).

Neste ponto, temos que retornar ao que falamos sobre o autoritarismo e sua relação com a perversão. Se o discurso do perverso e suas ações calcam-se no maniqueísmo, no autoritarismo, assim como na perversão³³, “[...] todas as componentes de um gozo do mal completamente *estatizado* ou *normalizado* [estão] presentes sob formas diversas: escravidão, torturas psíquicas e corporais, assassinato [...]” (ROUDINESCO, 2008: 135. Os itálicos são da autora).

O enredo do conto *Será que el patron no tiene plata?*, de Puiggari, gira em torno de três paraguaios que trabalham no Brasil e são chamados a seu país para servir na Guerra do Chaco contra os bolivianos. Eles abandonam seu emprego e seguem rumo a Ponta Porã, cidade fronteira com a paraguaia Pedro Juan Cabalero, onde devem se alistar. Como estão sem dinheiro, param na estância Santo Thomaz, a fim de conseguir trabalho. O administrador, por nome Marino de Oliveira, os recebe, avisando-os de que terão serviço, porém a troca de mantimentos. Os homens aceitam a condição. Ao anoitecer, conversando com um peão mais antigo, trava-se o seguinte diálogo:

- Será que el patron no tiene plata?
- Não sei. Penso que não tem.
- Pero, ch’amigo, és imposible...

A conversa ficou por ahi. Marino de Oliveira soube, nessa mesma noi-

³³ Cf. item 3 deste artigo.

te, da pergunta: *Será que el patron no tiene plata* – Entrou a scismar sobre ella e, de conclusão em conclusão, de hypothese em hypothese, chegou ao resultado de que os paraguayos eram suspeitos e que podiam ser tres bandidos, que *conchavaram* na estancia para matar a elle, Oliveira, na supposição de ter muito dinheiro guardado (PUIGGARI, 1933: 77).

Temos, aqui, que nos lembrar da Guerra do Paraguai, finda em 1870, e nos idos da década de 1930 bastante viva nas lembranças de brasileiros e de paraguayos, com uma percepção maniqueísta de ambos os lados. Destacamos que, no Brasil, os vizinhos eram vistos como dissimulados e bandidos, daí o temor do administrador da estância de ser roubado e morto. Além do maniqueísmo, essa visada é própria de situações nas quais a guerra deixou suas marcas e que podem redundar em violência e morte.

Oliveira contrata alguns homens vestidos de cáqui, ao estilo militar, leva-os até o alojamento dos trabalhadores e aponta-lhes os três paraguayos: “Este, este e aquelle” (PUIGGARI, 1933, p. 78). Eles são levados a uns 100 metros de onde estavam.

Ouve-se uma descarga cerrada de fuzis... Uns tiros espaçados, um silencio enervante, que se rompe com um vozerio que se aproxima da casa... [...]

Foi assim que ás 13 horas do dia 27 de Outubro de 1932, foram summariamente passados pelas armas, sem forma de processo, na estancia de ‘Santo Thomaz’, municipio de Ponta Porã, Estado de Matto Grosso, os trabalhadores Eugenio Sanchez, Venceslau Martinez e Felipe Pereira... (PUIGGARI, 1933: 78).

Considerações finais

Procuramos, ainda que brevemente, trazer à tona especificidades sobre a força, a autoridade, a violência e temas congêneres nos textos literários produzidos em Mato Grosso do Sul que são intrínsecas a essa literatura desde os idos tempos da província de Mato Grosso.

O que queremos ressaltar é que todos aqueles temas se fazem presentes não somente no cotidiano, nas faixas de fronteira, mas também na arte, mais especificamente na literatura, incluindo a lite-

ratura em Mato Grosso do Sul no rol das literaturas latino-americanas que padeceram sob regimes de exceção, fossem eles ditaduras, fossem partícipes de processos colonizadores.

Cabe ressaltar que as diferenças entre as várias literaturas da América Latina não são de ordem qualitativa, porém de gradação. Segundo o Gilberto Luiz Alves,

[...] todas as diferenças realçadas são mais de grau; não são diferenças qualitativas. As especificidades das diferentes nações latino-americanas e mesmo de distintas regiões brasileiras, dessa forma, não são excludentes. Tais especificidades não são intrínsecas nem às nações nem às regiões, pois são especificidades determinadas pelo capital [isto é, marcadas ideologicamente]. Extrapolam, portanto, Mato Grosso do Sul, o Brasil e as demais nações latino-americanas. São essencialmente universais. Só assim pode ser tratada, conseqüentemente, a questão de nossas especificidades culturais; só nesse sentido, e exclusivamente nesse sentido, podemos falar em especificidades culturais (2003: 26).

Essa gradação de que nos fala Alves e que está inserida por nós no estudo da literatura em Mato Grosso do Sul também apresenta-se no projeto de pesquisa de Santos (2006) sobre o horror nas literaturas de língua portuguesa, que chegou à proposição de que o horror é um efeito de sentido capaz de abarcar várias percepções relativas ao mal estar do ser humano no mundo. Uma dessas percepções diz respeito à força, à autoridade, à violência e a temas congêneres.

As assertivas anteriores devem levar a pensar sobre a necessidade de que se comunicar ao inerente ao ser humano e ele o faz das mais diferentes formas, verbal ou não verbalmente. E essa necessidade deveria se encaminhar rumo ao desejar-ser, ao desejar-poder, buscando algo como o diálogo consigo mesmo e que poderá levar a um diálogo melhorado/aperfeiçoado com o outro. Afinal, qual seria o sentido de desejar-viver-com-outro se não se consegue ou não se deseja viver consigo mesmo? Qual seria o sentido de viver-com-outro se certos elementos constitutivos do artístico, do literário são “varridos para debaixo do tapete”, como se a arte, a literatura fossem o lugar paradisíaco, recanto de descanso das dores de/do ser humano?

Fazemos nossa, também, uma pergunta de Susan Sontag em seu livro *Diante da dor dos outros*: “Que fazer com um conhecimento

como o que trazem [os relatos] de um sofrimento distante?” (2003: 83). Dizer: “Ah! que horror”, ou comover-se? Deixar vir à tona sentimentos xenofóbicos, travestidos em ares de arrogância nacionalista e condescendente e disfarçados em cordialidade, para com os outros, os “selvagens”, os “bárbaros”, os outros? Deixar-se anestesiarem e pensar/dizer: “Isso acontece desde que o mundo é mundo”; “É a ordem natural das coisas”? Ou sentir um estranho mal estar, compreendendo que se a violência produz a dor e o sofrimento neste ou naquele lugar talvez seja porque os privilégios de uns e de outros, e talvez os nossos próprios privilégios, estão sendo garantidos?

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALVES, Gilberto Luiz. *Mato Grosso do Sul: o universal e o regional*. Campo Grande: UNIDERP, 2003.
- ARENDETT, Hannah. *Sobre la violencia*. Trad. Guillermo Solana. Madrid: Alianza Editorial, 2006. (Ciencia Política).
- BARROS, Manoel de. *Livro de pré-coisas: roteiro para uma excursão no Pantanal*. Rio de Janeiro: Philobibliion; [Cuiabá]: Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, 1985.
- CORRÊA, Valmir Batista. *Coronéis e bandidos em Mato Grosso: 1889-1943*. 2. ed. Campo Grande: Ed. da UFMS, 2006.
- PUIGGARI, Umberto. *Nas fronteiras de Matto Grosso: terra abandonada...* São Paulo: Casa Mayença, 1933.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto. *Os testemunhos de um horror desgraçadamente humano: um estudo das obras de Joseph Conrad, António Lobo Antunes, Mia Couto e Bernardo Carvalho*. Projeto de Pesquisa cadastrado no CNPq, 2006.
- SEREJO, Helio. *Contos crioulos*. Campo Grande: UFMS, 1998. (Coleção Registros documentais e memória regional; 2).
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Sujeitos oprimidos, vozes silenciadas

Rosani Ketzer Umbach

Introdução

VEM DO FILÓSOFO FRANCÊS René Descartes (1596-1650) a famosa expressão *cogito ergo sum* (“penso, logo existo”), ou seja, a concepção de um sujeito pensante como fonte ou detentor de consciência e intencionalidade. Como explica Hannah Arendt (2005: 292), essa expressão seria uma simples generalização de um *dubito ergo sum* (“duvido, logo existo”): “da mera certeza lógica de que, ao duvidar de algo, o homem toma conhecimento de um processo de dúvida em sua consciência, Descartes concluiu que aqueles processos que se passam na mente do homem são dotados de certeza própria e podem ser objeto de investigação na introspecção”.

Essa ideia de um sujeito racional e autônomo, considerada fundamental para a tradição filosófica da Idade Moderna, começou a ser questionada com os estudos de Schopenhauer, Nietzsche e Marx e com o início da psicanálise de Freud. Desde então, a definição não é mais a de um sujeito que atua de forma autônoma, mas sim que é resultado de ações, tornando-se uma construção ou efeito da ideologia e da linguagem.

Se na tradição cartesiana o sujeito tinha como característica a estabilidade e era concebido, nas palavras de Jaime Ginzburg (2009: 126), como alguém “capaz de, operando com os métodos adequados, conhecer a si mesmo de modo consistente e suficiente”, a concepção de sujeito transforma-se após a filosofia idealista do século XIX e deixa de ser “racionalista” e “absolutizante”. Segundo Ginzburg (2009: 129), com a psicanálise, “o controle que temos sobre nossas próprias ações é colocado em questão”, já que existe uma “dinâmica do desejo” que, “no quadro das reflexões sobre o inconsciente, en-

volve a presença de impulsos reprimidos, componentes de nosso comportamento que podem contrariar as regras morais e as leis coletivas”, fazendo com que a “ordem racional de pensamento” perca sua soberania.

Além da psicanálise, também a filosofia pós-idealista trouxe contribuições significativas para o estudo da subjetividade. Uma das descrições mais influentes do sujeito como construção ideológica foi apresentada por Louis Althusser. Para este filósofo marxista, a ideologia seria a soma das relações imaginárias que conectam o indivíduo às suas condições reais de existência, “interpelando” os indivíduos concretos como sujeitos concretos. De acordo com Richard Aczel (2004: 637), já pelo fato de reagir a essa “interpelação”, o indivíduo se identifica com a posição que lhe foi designada pela ideologia e dessa forma se “constitui” como sujeito: “Longe de ser de natureza livre e independente, o indivíduo está envolvido em uma rede de relações imaginárias das quais ele pode participar a partir da posição que lhe foi atribuída.” Assim, ele sempre seria sujeito, segundo as palavras de Althusser. Para Aczel, a concepção althusseriana de um sujeito dependente de um sistema de relações imaginárias é fortemente influenciada pela teoria psicanalítica de Lacan, que enfatiza a importância da linguagem na gênese do sujeito.

De acordo com a teoria lacaniana do desenvolvimento infantil, ainda antes da aquisição da linguagem a criança se identifica, através de sua imagem no espelho, com um Eu imaginário integral e autônomo (fase do espelho). Com a aquisição da linguagem, porém, esse Eu se manifestaria nitidamente como inalcançável. Na interpretação de Aczel (2004: 637), o indivíduo tem de entrar na “ordem simbólica” corporificada pela linguagem a fim de poder se tornar um sujeito social. Essa “ordem simbólica” seria anterior à existência do indivíduo e somente daria a este a possibilidade de se expressar e de aceitar uma identidade simbólica quando ele reconhecesse ou deixasse de reconhecer uma série de posições dadas como sendo suas próprias. Com isso, segundo Aczel (2004: 638), a “subjetividade é constituída dentro de uma matriz de posições discursivas do sujeito”.

Sujeito, consciência e linguagem

Essa concepção lacaniana de sujeito constituído por meio da linguagem parece estar na base de algumas protagonistas nos romances da escritora alemã Christa Wolf, nascida em 1929. Em tais romances, as personagens são apresentadas como sujeitos inseridos em relações de submissão, transformando-se em sujeitos conscientes apenas quando reconhecem sua dependência dessas relações que lhe são impostas pelo meio em que vivem. Reconhecendo seu envolvimento nessa rede de ligações, tomando consciência acerca de sua submissão é que as personagens adquirem voz e identidade próprias.

O caráter simbólico da voz na obra de Christa Wolf já pode ser verificado em um de seus primeiros romances, *Nachdenken über Christa T.*, de 1968³⁴. Nele, há duas personagens centrais: a narradora-personagem, cujo nome não é revelado, e sua colega de faculdade e amiga Christa T., que, depois de uma vida intensa morre vitimada por leucemia aos 35 anos de idade. Após sua morte, a narradora-personagem, uma escritora, propõe-se a “resgatar” do esquecimento a memória dessa amiga, que anteriormente também havia sido sua companheira de estudos. Valendo-se de anotações de diário e fragmentos de textos encontrados no espólio de Christa T., a personagem compõe uma espécie de biografia, na qual a amiga é apresentada como tendo sido exemplar, não no sentido da acomodação às circunstâncias reinantes, mas sim por ter procurado manter sua individualidade apesar das imposições externas.

Na breve introdução que faz à sua narrativa, a escritora-personagem justifica sua escrita sobre a amiga afirmando que não o faz por ela, já que está morta, mas sim porque “nós precisamos dela” (WOLF 1987: 8)³⁵. O “nós” parece incluir não apenas os leitores, mas, sobretudo, a geração das pessoas que vivenciaram o mesmo período histórico representado na obra e que passaram pelas profundas transformações que ocorreram na Alemanha com a II Guerra Mundial.

³⁴ A tradução brasileira do romance, de Andreas Amaral, tem como título *Em busca de Christa T.* e foi publicada em São Paulo pela Art em 1987.

³⁵ Nas demais citações deste romance apenas serão indicadas as respectivas páginas da edição mencionada.

Nascidas no final da década de 1920 numa região que hoje pertence à Polônia, ambas as personagens passaram a infância e a juventude sob o regime nazista e, ao final da Guerra, fugiram da região ocupada então pela União Soviética, fixando-se na parte oriental da Alemanha, onde foi estabelecida a República Democrática Alemã. Estudaram Germanística em Leipzig, onde foram colegas, preparando-se para serem escritoras.

No relato biográfico da narradora-personagem, Christa T. aparece como socialista convicta, cujo objetivo maior é a autorrealização no “novo mundo” (53), isto é no socialismo implantado na RDA após o término da II Guerra. Ela ambiciona ser escritora, pois seu sentimento é que “somente através da escrita consigo superar as coisas” (37). Essa autorrealização por meio da escrita também está associada ao fato de Christa T. ver nessa profissão uma possibilidade de atuação social, no sentido de engajar-se na implementação dos ideais socialistas. Como prova de que Christa T. pretendia ser escritora, a narradora inclui textos atribuídos à personagem em sua narrativa, enfatizando que sua biografada tinha dom e talento para a escrita, além do domínio técnico necessário.

Apesar de a amiga ser uma escritora talentosa, ela sempre fracassa em suas tentativas de escrever. Se no início lhe falta a autoconfiança necessária e predominam as dúvidas porque se dá conta de sua “incapacidade de dizer as coisas como elas são” (37), mais tarde impacienta-se com a estagnação da sociedade e com a ausência de perspectivas de concretização dos ideais socialistas: “Quando – se não agora? Quando se deve viver, se não no tempo que se tem à disposição?” (72). Essa pergunta, formulada no verão de 1953 – uma referência ao histórico levante dos trabalhadores ocorrido em 17 de junho daquele ano na RDA e reprimido pelos tanques soviéticos – denota a desilusão de Christa T. em relação ao socialismo realmente existente, bem diferente daquele que havia sido idealizado durante a implantação do “novo mundo”. Na prática cotidiana, sua realização é sempre postergada para o futuro.

As frustrações cotidianas acabam desiludindo a personagem: “Tudo se opõe a mim de forma estranha, como um muro. Tateio as pedras com as mãos, nenhuma abertura. [...] Nenhuma abertura para mim” (72). Sentindo “um frio em todas as coisas”, Christa T.

lança-se em outras atividades: auxilia o marido em suas tarefas de veterinário, dedica-se à educação das três filhas e à construção de uma casa nova. Entretanto, com frequência sente-se cansada, não tanto pelo que faz, e sim pelo que “deixa de fazer ou não pode fazer” (136). Para a narradora, isso é um indício não só da doença que acometeu a amiga, mas muito mais da impossibilidade de sua autorrealização por meio da escrita.

O fato de Christa T. ter um grande “temor de palavras imprecisas, inexatas” (168) e de ser “viciada em sinceridade” (169) torna seus textos inadequados para os órgãos de censura. Assim, ela não vê a possibilidade de manter-se sincera na escrita. A ordem é ater-se aos fatos, então ela questiona: “*Mas o que são fatos?* As marcas que os acontecimentos deixam no nosso íntimo. Essa era a sua opinião” (169). No entanto, essa opinião da personagem representa uma contestação à sociedade na qual está inserida, cuja política cultural rotula de “subjetivistas” aqueles escritores que não seguem suas diretrizes.

Diante de tais circunstâncias adversas, às quais não quer se submeter, Christa T. acaba perdendo um segredo vital para sua existência, na visão da narradora: “a consciência a respeito de quem ela realmente era. Ela se via diluída em uma infundável porção de frases e procedimentos mortalmente banais” (154), que a impediam de se articular como sujeito, como escritora. A narradora constata que Christa T. a certa altura havia perdido “a paciência” e “a fé em si mesma” (166) frente à discrepância entre o ideal e a realidade do socialismo: “O fato de ela não conseguir se resignar com os acontecimentos” seria um sinal claro de seu ceticismo em relação ao objetivo a ser alcançado no “novo mundo” (53): “a diluição de todas as tramas e de todos os conflitos” (156).

Voltando à concepção laciana de sujeito constituído por meio da linguagem, percebe-se que Christa T. possui o dom de expressar-se por meio da linguagem escrita. É, portanto, um sujeito que reconhece sua dependência das relações que lhe são impostas pelo meio em que vive. Ao tentar expressar-se com exatidão e sinceridade, discordando da ideologia reinante, porém, sua voz não é aceita pelos órgãos de censura e ela é condenada ao silêncio.

Estar consciente da própria submissão dentro de um sistema

opressor evidencia que há uma compreensão de si, conforme também enfatiza Ricoeur (1990: 59), quando estabelece um confronto entre hermenêutica (interpretação) e ideologias: “Uma crítica das ilusões do sujeito, à maneira marxista e freudiana, não só pode, mas deve ser incorporada à compreensão de si” A hermenêutica, no entanto, “só compreende o cogito quando mediatizado pelo universo dos signos”, afirma Japiassu (1990: 10): “a consciência não é imediata, porém mediata; não é uma fonte, mas uma tarefa, a tarefa de tornar-se consciente, mais consciente”.

Essa consciência como tarefa, essa “compreensão de si” como sujeito parece faltar à personagem Macabéa, protagonista do romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, publicado em 1977. Nesse romance, a personagem é apresentada como sujeito inserido em relações de submissão, parecendo não reconhecer sua dependência dessas relações que lhe são impostas pelo meio em que vive. Assim, a personagem não tem voz e fica impedida de se articular como sujeito. É de forma irreverente que o narrador a descreve: “Quero antes afiançar que essa moça não se conhece senão através de ir vivendo à toa. Se tivesse a tolice de se perguntar ‘quem sou eu?’ cairia estatelada e em cheio no chão. É que ‘quem sou eu?’ provoca necessidade. E como satisfazer a necessidade? Quem se indaga é incompleto.” (LISPECTOR 1993: 29-30)³⁶. Sem tomar consciência de si, não se reconhecendo como sujeito, a personagem não consegue se expressar adequadamente pela linguagem: “Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si em si mesma. Se fosse criatura que se exprimisse diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim.” (39) Mas não: “Ela era calada (por não ter o que dizer), mas gostava de ruídos.” (49) Assim, são os elementos exteriores, os ruídos, que preenchem seu vazio, a ausência de si.

Da mesma forma como em *Nachdenken über Christa T.*, o romance *A hora da estrela* apresenta duas personagens centrais: uma é o narrador, o escritor Rodrigo S. M., que se propõe a contar a história de uma jovem antes desconhecida, a segunda personagem central, que morre ao ser atropelada por um carro de luxo em alta velo-

³⁶ Nas demais citações deste romance apenas serão indicadas as respectivas páginas da edição mencionada.

cidade. Consternado com o atropelamento e a morte da jovem os quais teria presenciado sem prestar auxílio, Rodrigo procura aplacar seu sentimento de culpa ao emprestar sua voz à desconhecida, aparentemente muito humilde. Fascinado pela existência ‘vegetativa’ de sua personagem – “ela era capim” (46) –, inicialmente o narrador refere-se a ela com qualificativos como “a alagoana”, “a nordestina” ou “a datilógrafa”, passando a denominá-la Macabéa e a glorificá-la depois, transformando-a em “estrela” na hora de sua morte.

Macabéa, a jovem nordestina socialmente marginalizada que migrou para o Rio de Janeiro em busca de trabalho, é caracterizada como “extremamente muda”, ingênua e ignorante: “Nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável” (44). Ou seja: seu silêncio denuncia não só a própria alienação, mas, sobretudo, a marginalização do indivíduo em um meio opressor, prenunciando a absoluta exclusão. Apesar de ser parte integrante da ‘engrenagem’ social, ela é “dispensável”, podendo então ser substituída: “ela era incompetente. Incompetente para a vida” (39). Assim, não estando apta para viver, ela é excluída da sociedade e silenciada.

A exclusão do indivíduo, substituível na engrenagem social, suscita a questão proposta pelo filósofo Manfred Frank (1986) acerca da individualidade: estaria o indivíduo teoricamente no fim, da mesma forma como sua existência está ameaçada na realidade? E, em termos filosóficos, qual seria a relação entre os conceitos de individualidade e subjetividade? Para Frank, que considera a subjetividade como “tema fundamental e nuclear da reflexão humana” (2009), a autoconsciência deve ser levada em conta nessas concepções. Em concordância com as ideias de Habermas, Frank (1986, p. 100) concebe a individualidade como uma instância cronologicamente fluída, que se constrói num contexto social, sendo comunicável e descentralizada, isto é, sem núcleo sólido ou identidade fixa. Essa identidade deveria ser gerada por cada indivíduo como realização própria, sem que isso seja necessariamente alcançado em cada caso. Essencial para essa realização parece ser a consciência de si do indivíduo:

A autoconsciência é um conhecimento único, singular, ou seja, reflexi-

vo, no qual uma pessoa se concentra conscientemente em si mesma, mas em si mesma numa posição objetiva. Mas como ela poderia compreender esse Eu-objeto como ela própria – como aquele sujeito que ela é – se antes dessa apresentação objetiva ela já não tivesse tido uma consciência de si não-objetiva? (FRANK, 2009)³⁷.

No romance *A hora da estrela*, essa compreensão de si falta à personagem Macabéa, uma moça totalmente alienada e socialmente marginalizada que vive em um mundo que lhe é hostil. Fukelman (1993: 15) chama atenção para as relações entre a ausência de linguagem e a de autoconsciência da personagem: “Assim, o testemunho mais veemente de sua falta de posse sobre si mesma e sobre o mundo é a maneira como lida com a palavra. Ou ela se priva da palavra e permanece em um silêncio que não é opção, mas maneira precária de ser [...]; ou ela fala em dissonância.” A personagem destituída de autoconhecimento leva uma existência ‘vegetativa’, não conseguindo se firmar e estabelecer raízes numa sociedade caracterizada pela desigualdade social e exploração econômica de pessoas humildes. Frente a tais estruturas sociais opressoras, por ser frágil e totalmente desprovida de consciência crítica, Macabéa apresenta uma atitude de passividade e submissão. Tal submissão, aliada à falta de autoconsciência, indica que a personagem aceita a posição que lhe é atribuída pela sociedade, conformando-se também com suas condições reais de existência.

Uma atitude oposta ao conformismo e à submissão de Macabéa encontra-se na personagem Lia, do romance *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, publicado em 1973. Nesse romance, que também apresenta uma atmosfera sociopolítica hostil, movimentam-se três estudantes universitárias paulistanas que, separadas de suas respectivas famílias, moram em um pensionato de freiras. Trata-se de Lorena Vaz Leme, filha protegida de uma família tradicional, acadêmica de direito, que tipifica a classe alta com suas convenções sociais e seu

³⁷ Tradução livre do original: “Selbstbewusstsein ist eine einzigartige, nämlich eine reflexive Kenntnis, in der sich eine Person bewusst auf sich selbst richtet, aber auf sich selbst in gegenständlicher Position. Wie könnte sie aber dies Objekt-Ich als sich selbst – als das Subjekt, das sie ist – begreifen, wenn sie nicht vor dieser objektiven Präsentation schon ein ungegenständliches Bewusstsein von sich gehabt hätte?”. Nas demais citações deste romance, apenas serão indicadas as respectivas páginas da edição mencionada.

consumismo; Ana Clara Conceição, proveniente de um ambiente familiar desestruturado, sem pai e com mãe prostituta, com a matrícula trancada no curso de psicologia, viciada em drogas que acaba morrendo de *overdose*; e Lia de Melo Schultz, filha de mãe baiana e pai alemão, estudante de ciências sociais, que é tratada ironicamente como “terrorista” ou “guerrilheira” pelas companheiras de pensão.

Das três protagonistas do romance, é a personagem Lia, também denominada Lião, que tem uma percepção mais consciente da situação em que vivem, incorporando a ideologia da militância esquerdista à qual está diretamente ligada. Seu namorado Miguel encontra-se preso por motivos políticos e é deportado para a Argélia. Para poder se juntar a ele, Lia prepara-se clandestinamente para viajar, solicitando o auxílio financeiro de Lorena, sua colega de pensionato, que lhe fornece o dinheiro para a passagem.

O romance, por vezes, encena um ambiente ameaçador, gerado por forças repressoras. Isso ocorre, por exemplo, quando Lia julga estar sendo alvo da ação de agentes secretos ao ver “um homem de terno escuro parado debaixo da árvore da esquina”, o qual tira um jornal do bolso e começa a ler quando se sente observado (TELLES 1984: 144)³⁸. Com um suspiro de alívio ela percebe, no entanto, que o homem apenas esperava por uma mulher que saía de carro da garagem. O homem de terno escuro na condição de observador que não quer ser identificado denota o clima de desconfiança generalizada e de medo, aludindo à polícia política que geralmente é um órgão integrante de regimes autoritários e se dedica a espionar as pessoas consideradas subversivas pelo estado.

Provocar o medo em pessoas politicamente ativas, como no caso da personagem Lia, faz parte das estratégias usadas pelos órgãos de repressão. Essa mesma estratégia de intimidação é um dos objetivos da tortura nas prisões. No romance também há referências à tortura de presos políticos, quando Lia confronta Madre Alix, a superiora do internato, com o relato de um companheiro sobre as sessões de tortura pelas quais passou na prisão³⁹. Lia não se deixa intimidar

³⁸ Nas demais citações deste romance apenas serão indicadas as respectivas páginas da edição mencionada.

³⁹ Trata-se de um documento que a autora recebeu de amigos de seu filho na época e transcreveu literalmente em seu romance, sem que a censura reagisse ao texto.

pelo medo ou por pressões externas, mantendo uma atitude de resistência à opressão. Consciente da situação insustentável em que se encontra, porém, acaba indo para o exílio.

Ao contrário da personagem Macabéa, de *A hora da estrela*, a figura da estudante esquerdista Lia em *As meninas* tem consciência das relações de dependência que lhe são impostas pelo meio em que vive. Ela não só reconhece seu envolvimento nessa rede de ligações, como também está consciente de sua condição de opositora diante de um sistema repressor que a rotula de subversiva, o que evidencia o componente ideológico agregado a essa personagem.

Em *Interpretação e ideologias*, Ricoeur (1990: 71) estabelece uma associação entre consciência e ideologia ao afirmar: “É impossível que uma tomada de consciência se efetue de outra forma que não através de um código ideológico.” Além disso, existiria uma inquestionável ligação entre ideologia e realidade social (75): “a ideologia é um fenômeno insuperável da existência social, na medida em que a realidade social sempre possuiu uma constituição simbólica e comporta uma interpretação, em imagens e representações, do próprio vínculo social”.

Nessa linha de raciocínio, vale lembrar os estudos de Theodor Adorno sobre a relação entre literatura, uma forma de representação, e vínculo social, o contexto sócio-histórico. Segundo Adorno (1978: 207) o espaço confere concretude ao texto: “O momento histórico é constitutivo nas obras de arte; as obras autênticas são as que se integram sem reservas ao conteúdo material e histórico de sua época”, da qual elas se tornariam, então, a “historiografia inconsciente”.

Pode-se, dessa forma, interligar as questões que dizem respeito ao sujeito, sua consciência e sua constituição pela linguagem, passando pela ideologia e a realidade social. No que se refere ao sujeito oprimido, o autoconhecimento se afigura como questionável, conforme sugere a afirmação de Ginzburg (2009: 131): “Dentro de um quadro de violência constante e desrespeito aos direitos humanos, as condições de conhecimento de si podem estar abaladas pelo componente traumático da história.”

Considerações finais

As três personagens aqui destacadas, Christa T., Macabéa e Lia, encontram-se inseridas em ambientes autoritários e, de diferentes formas, têm suas vozes reprimidas pelas condições sociais e políticas, uma vez que não podem se articular como sujeitos. Simbolicamente, tanto Christa T. como Macabéa também acabam silenciadas pela morte, e Lia, por seu exílio.

Christa T., a personagem que está em busca de sua autorrealização pela linguagem e pela escrita, tem consciência de si e do meio social em que se encontra, mas não consegue vencer as estruturas políticas que a cercam e a oprimem. Assim, chega à conclusão de que não há lugar para ela nesse contexto, pois, conforme formulado por Ginzburg (2009: 131), “Conhecer imediatamente a realidade, expressar suas ideias de maneira completa, relatar com autenticidade e espontaneidade o que se viveu são prerrogativas condicionadas pelos mecanismos de opressão social”.

A personagem Macabéa, por outro lado, tem em sua configuração um componente predominante de alienação em relação ao meio em que vive. Isso diz respeito tanto às estruturas sociais como às políticas, entre outras. Esse desconhecimento de si e do mundo a mantém submissa e refém da exploração econômica dentro de uma sociedade injusta e desigual.

Ao contrário de Macabéa, a quem falta consciência crítica, a personagem Lia está plenamente consciente da situação de opressão em que o país se encontra. Sabe também que atua em oposição ao poder que a atinge por meio de suas forças repressoras. Considerando-se as ideias de Althusser, Lia pode ser considerada um sujeito consciente de seu envolvimento em uma “rede de relações imaginárias” das quais ela participa a partir da posição que lhe é atribuída, a de subversiva ou “guerrilheira”. A concepção de sujeito como construção ideológica, de Althusser, também pode ser percebida na personagem Christa T., que se mostra consciente dos efeitos da ideologia e da linguagem em sua vida, ao passo que Macabéa não demonstra essa compreensão, estando conformada e resignada em sua condição.

Finalizando, percebe-se que Christa T. e Lia, por estarem consci-

entes dos efeitos da ideologia e da linguagem, isto é, tendo consciência de não serem livres e independentes, inicialmente tentam expressar sua contrariedade em relação às forças políticas que as oprimem, atuando como sujeitos cientes de sua posição no mundo, mas percebem que suas vozes contestadoras não são aceitas e, portanto, silenciadas. Isso ocorre de diferentes maneiras: enquanto Christa T. não consegue vencer os desafios que o estado impõe a uma escritora iniciante e acaba se ocupando com tarefas banais que não lhe conferem autorrealização, Lia não vê perspectivas de atuação em um país repressor e, seguindo seu namorado, vai para o exílio.

Resta assinalar que o século XX, caracterizado pelo historiador Eric Hobsbawm como a “era dos extremos”, acabou com muitas das certezas que havia até então, o que vale também para a subjetividade. Como lembram Helmut Galle e Ana Cecília Olmos (2009: 10) em relação à autobiografia, nesse século “a concepção positiva de um ‘eu’ consciente de si, a configuração da experiência de vida como uma unidade coesa e a confiança inabalável na língua como veículo de representação começaram a desmoronar”. É exatamente isso que se percebe na caracterização das personagens Christa T., Macabéa e Lia. Longe de terem certezas e de estarem conscientes de si, elas estão em busca de autorrealização, liberdade de expressão ou simplesmente de uma vida menos oprimida.

Referências

- ACZEL, Richard. Subjekt und Subjektivität. In: NÜNNING, Ansgar (org.). *Literatur – und Kulturtheorie*. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2004. p. 637-638.
- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1978.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- FRANK, Manfred. *Die Unhintergebarkeit von Individualität*. Reflexionen über Subjekt, Person und Individuum aus Anlaß ihrer “postmodernen” Toterklärung. Berlin: Suhrkamp, 1986.
- FRANK, Manfred. Der Mensch bleibt sich ein Rätsel. *DIE ZEIT*, 27.08.2009, Nr. 36. <http://www.zeit.de/2009/36/Hirnforschung?page=all> Acesso em 06.02.2011.

- FUNKELMAN, Clarisse. Escrever estrelas (ora, direis). In: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 21. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. p. 5-20.
- GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecília. Apresentação. In: GALLE, H. et al. (org.). *Em primeira pessoa*: abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009. p. 9-18.
- GINZBURG, Jaime. Impacto da violência e constituição do sujeito: um problema da teoria da autobiografia. In: GALLE, H. et al (org.). *Em primeira pessoa*: abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009. p. 123-131.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos*: o breve século XX: 1914-1991. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JAPIASSU, Hilton. Paul Ricoeur: filósofo do sentido. In: RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Org., trad. e apres. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990. p. 1-13.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 21. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Org., trad. e apres. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990.
- TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.
- WOLF, Christa. *Em busca de Christa T*. Trad. Andreas Amaral. São Paulo: Art, 1987.

Configurações da memória em Caio Fernando Abreu

Ana Paula Cantarelli

*Paredes caídas de um branco sujo. O homem caminha para o fio
com a bandeira do Brasil dependurada. Não quero entender.*

(Caio Fernando Abreu)

Introdução

O GAÚCHO CAIO FERNANDO ABREU (1948-1996) foi um dos importantes nomes da cena literária brasileira nas décadas de 1970 a 1990. Nascido em Santiago – cidade interiorana do Rio Grande do Sul –, Abreu iniciou sua produção literária cedo: desde menino ganhava concursos literários nas escolas onde estudava e com dezoito anos teve sua primeira publicação – o conto “O Príncipe Sapo” saiu nas páginas da revista *Cláudia*. Daí em diante, seguiram-se roteiros para o teatro, romances e livros de contos que tiveram uma grande aceitação do público nacional e internacionalmente. Abreu faz parte da geração que viveu os efeitos do golpe militar de 1964 e, por conseguinte, enfrentou a repressão militar à qual o país foi submetido.

Há em sua produção uma aproximação muito intensa de suas experiências particulares com as personagens e as situações por ele criadas, inclusive em relação à idade - as personagens adolescentes das primeiras publicações envelhecem juntamente com o autor ao longo dos anos, chegando aos quarenta anos nos últimos livros. Castello (2007: 9), no prefácio que escreveu para o livro de contos *Pedras de Calcutá*, de Abreu, enfatiza essa proximidade entre o aspecto pessoal e a escrita: “a literatura de Caio Fernando Abreu é puro sangue. É uma espécie mal disfarçada, e até despuddorada, de reportagem interior. Caio compôs suas ficções e construiu suas personagens a partir dos piores e mais dolorosos restos de sua existência”. Afirmar que Abreu empregou somente “os piores e mais dolorosos restos de sua existência” é reduzir a produção do autor a suas experiências

negativas ou ainda aos restos dessas experiências, desconsiderando a amplitude de fatos positivos que permeou toda a existência do escritor gaúcho, o que seria equivocado. Contudo, a afirmação de Castello reforça o fato das vivências particulares do autor configuraram-se em matéria literária, alimentando a produção de diversos textos.

Ao usar o termo “reportagem”, Castello reforça o vínculo entre as experiências de Abreu e sua escrita, tratando-o (o vínculo) como uma maneira de registro (ficcional) que assegura a perpetuação das experiências, das sensações e das vivências do autor em um determinado período histórico. Mas, devemos ter o cuidado de não tomarmos a produção literária desse escritor apenas como um mero reflexo do contexto histórico e das experiências vivenciados por ele, sendo condicionada socialmente. A particularidade da obra literária, conforme aponta Kosik (1979), está em não ser apenas testemunho de seu tempo: independentemente da época e das condições em que surgiu, é um elemento constitutivo da existência da humanidade, de uma classe social, de um povo.

A obra literária configura-se como parte integrante da realidade social, como elemento da estrutura desta e como expressão da produtividade social e espiritual do homem. Portanto, para compreender o caráter da obra não basta apenas esmiuçar o caráter social, a relação com a sociedade e com a vida do escritor que a obra possui, tratando a realidade como algo que está fora da obra. Toda obra literária mostra um caráter duplo: é a expressão da realidade, e, simultaneamente, cria uma realidade que não existe fora da obra, mas sim, precisamente, somente na obra (KOSIK, 1979). Assim, a obra literária constitui-se como parte formadora da realidade e não como algo exterior a ela. Sob esse prisma, a produção de Abreu assume um caráter de construção, um caráter ativo de “reportagem” interior das vivências e das experiências do autor ao mesmo tempo em que faz parte da constituição do contexto em que o Abreu e sua geração estavam inseridos.

As vivências de Abreu também são as vivências de toda a sua geração que enfrentava os mesmos problemas e as mesmas situações (embora nem todos se portassem e se manifestassem da mesma forma). Abreu foi *hippie*, trabalhou como lavador de pratos, foi jornalista, foi escritor, trabalhou como modelo vivo, fez faxinas, participou de passeatas, fez mapas astrais, entre tantas outras coisas: “tudo

o que a minha geração fez, eu fiz ao extremo” (ABREU, 2007)⁴⁰. Através de sua escrita, o autor gaúcho assumiu o caráter de portavoz de sua geração, pois abordou temas que faziam parte do cotidiano da década de 1970, 1980 e 1990, relacionando-os aos seus sentimentos, as suas vivências e, por conseguinte, aos de muitos de seus leitores, permitindo que seu texto se configurasse em um “alto-falante” que anunciava o desagrado com a censura, a revolta contra as imposições da ditadura, o medo da AIDS, o preconceito contra os homossexuais, entre tantos outros temas sobre os quais os governos e as autoridades preferiam silenciar.

Abreu vivenciou momentos importantes na história do Brasil. Segundo Moriconi (2002: 11), “a obra de Caio Fernando Abreu faz a ponte entre as instigações pop-contraculturais e ‘malditas’ ou ‘marginais’ dos anos 70 e a pasteurização juvenil e mística dos 90, passando pela disseminação (banalização?) nos anos 80 dos modelos baseados na literatura policial”. De acordo com Telles (2001: 14), Abreu “não escreve o antitexto, mas O TEXTO que reabilita e renova o gênero. Caio Fernando Abreu assume a emoção”. A palavra “texto” grafada em maiúsculas salienta a concepção que Telles tem da escrita de Abreu, quando a própria autora destaca a emoção presente na escrita deste. A vida de Abreu nunca foi separada de sua literatura o que reforça o aspecto emocional presente em seus livros. Assim, podemos ler sua produção ficcional como uma forma de conhecermos traços do período histórico no qual ela foi produzida, como uma “reportagem” – nas palavras de Castello – que reflete o testemunho, a memória das experiências do autor e de sua geração ao mesmo tempo em que se configura como parte constitutiva daquele período histórico.

Memória e ficção

De acordo com Mitre (2001: 112):

A memória individual discorre entre dois instantes que lhe estão inexoravelmente vetados: o nascimento e a morte – acontecimentos

⁴⁰ Essa citação faz parte de uma montagem feita com entrevistas concedidas por Caio Fernando Abreu ao longo de sua vida, e integra o DVD *Escritores gaúchos*, lançado pela RBS TV Porto Alegre.

definitivos cuyos registros somente podem ser externos ao sujeito. [...] O que nos acontece no trânsito de uma ponta a outra é passível de inventário pessoal, sempre que a imagem do vivido, latente nos labirintos da alma ou patente nas marcas do corpo, compareça à luz da consciência⁴¹.

No período de existência compreendido entre o nascimento e a morte, o indivíduo é capaz de recordar por si mesmo suas vivências, percebendo-as como eventos pertencentes ao passado que contribuiriam na sua constituição presente. A memória sempre é a lembrança do passado vivido, e sempre está associada à passagem temporal. O indivíduo constitui-se como tal através da passagem temporal, através de um sequência de experiências que lhe atribuem marcas particulares. As vivências passadas de um sujeito determinam a assunção de suas posturas sociais, a definição de seus comportamentos presentes e a projeção das ações futuras, compondo, assim, sua identidade de maneira a totalizar essas três dimensões temporais – passado, presente e futuro – através da consciência.

Devemos também destacar, ao lado da passagem temporal e da constituição individual, o aspecto coletivo, como um elemento inerente da memória. Independente de um sujeito lembrar sozinho ou em grupo, a memória sempre estará relacionada ao coletivo, e nunca isolada, porque os fatos e ações que são rememorados fazem parte de um contexto composto por uma série de eventos e por outros sujeitos que o influenciam ou que fazem parte de seu desencadeamento. Conforme aponta Candau (2002: 65), “o ‘homem nu’ não existe, já que não há indivíduo que não carregue o peso de sua própria memória mesclada com a da sociedade a qual pertence”⁴². Assim, todo indivíduo é fruto de um contexto, faz par-

⁴¹ Tradução nossa: “La memoria individual discurre entre dos instantes que le están inexorablemente vedados: el nacimiento y la muerte –acontecimientos definitivos cuyos registros sólo pueden ser externos al sujeto. [...] Lo que nos sucede en el tránsito de una punta a la otra es pasible de inventario personal, siempre que la imagen de lo vivido, latente en los laberintos del alma o patente en los surcos del cuerpo, comparezca a la luz de la conciencia”.

⁴² Tradução nossa: “el ‘hombre desnudo’ no existe, ya que no hay individuo que no lleve el peso de su propia memoria sin que esté mezclada con la de la sociedad a la que pertenece”.

te de experiências coletivas, constituindo sua identidade e, por conseguinte, sua memória através da relação e das vivências com os demais integrantes da sociedade. A memória individual configura-se como um fragmento da memória coletiva, estando ancorada nesta, uma vez que quem recorda está sempre vinculado a um grupo a partir do qual estabeleceu suas vivências e, portanto, sua percepção do mundo:

Quem tem memória e recorda são indivíduos localizados em contextos grupais e sociais específicos. É impossível recordar ou recriar o passado sem apelar a estes contextos. [...] As memórias individuais estão sempre situadas socialmente. Esses marcos são portadores da representação geral da sociedade, das suas necessidades e valores (JELIN, 2001: 20)⁴³.

A memória humana assim percebida configura-se como uma forma de superar o perecível e o momentâneo. O passado se faz presente e assim supera a transitoriedade, porque o próprio passado é para o homem algo que não é deixado para trás como desnecessário, mas sim algo que faz parte constitutiva do seu presente, como natureza humana que se cria e se transforma (KOSIK, 1979).

A obra literária, enquanto produção humana, é parte integrante de um contexto histórico-social específico. A obra demonstra sua própria vitalidade sobrevivendo à situação e às condições em que surgiu – vive enquanto tem eficácia. Na eficácia da obra, está incluído o acontecimento que se produz tanto em quem goza dela como na obra mesma. A eficácia de uma obra literária não é uma propriedade física, mas sim é um modo específico de existência da obra como realidade humano-social. A obra não vive na inércia de seu caráter institucional, ou pela tradição, mas sim pela totalização, ou seja, pela sua contínua reanimação, pela recíproca interação da obra e da humanidade. Por meio dessa totalização, a obra literária ganha sentido através do tempo sem, contudo, perder a sua ligação com o

⁴³ Tradução nossa: “Quienes tienen memoria y recuerdan son seres humanos, individuos, siempre ubicados en contextos grupales y sociales específicos. Es imposible recordar o recrear el pasado sin apelar a estos contextos. [...] Las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente. Estos marcos son portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores. Incluyen también la visión del mundo, animada por valores, de una sociedad o grupo”.

contexto histórico-social no qual foi produzida (KOSIK, 1979). Dessa forma, a memória, a capacidade humana de recordar, encontra na ficção uma forma de totalização através do tempo, uma forma de constante recuperação de significados (reprodução do passado) e de atribuição de novos sentidos (produção do novo).

Assim acontece com a obra de Abreu: através do vínculo da obra com o seu contexto de produção e com as vivências do autor, é possível que sejam reconhecidos aspectos históricos e sociais do período de produção desta, ao mesmo tempo em que se reconhece o valor dela (da obra) como parte integrante da realidade em que foi produzida, sobrevivendo através dos anos. Mas, como a memória das experiências vivenciadas por Abreu está relacionada ao contexto social brasileiro e à experiência vivida pela sociedade naquela época? Como a obra de Abreu constitui-se como parte da realidade histórico-cultural brasileira das décadas de 1970 a 1990? Para tentar responder essas perguntas recorreremos ao conto “Garopaba mon amour”, de Caio Fernando Abreu.

“Garopaba mon amour”: estabelecimento de uma memória

O conto “Garopaba mon amour” integra o livro *Pedras de Calcutá* publicado pela primeira vez em 1977 cujo tema principal era os anseios e medos vivenciados pela juventude brasileira da década de 1970, vítima da repressão política. *Pedras de Calcutá* está dividido em duas partes (“Parte I” e “Parte II”) - o conto selecionado integra a segunda parte. De acordo com Callegari (2008), “Garopaba mon amour” foi inspirado em uma experiência de tortura vivenciada por Abreu em 1975. De férias na praia de Garopaba, em Santa Catarina, ele foi preso junto com a escritora Graça Medeiros. As pessoas que o detiveram queriam que ele contasse algo sobre Graça: “na ocasião, Caio apanhou muito. Queriam que ele depusesse contra Graça, que era o verdadeiro alvo, a pessoa em quem realmente estavam de olho, por questões políticas. Como Caio, muito dignamente, se recusasse a falar, soltaram-no” (CALLEGARI, 2008: 75).

Garopaba era uma praia conhecida por receber um grande número de jovens (entre os quais estava Abreu) durante a ditadura

militar, servindo como uma espécie de refúgio no qual eles acampavam, bebiam, tocavam e cantavam durante vários dias, buscando diversão, segurança e liberdade. Tal local fora alvo de diversas blitz policiais durante os anos da década de 1970. Esse ambiente de praia com música, festas e jovens acampando é recriado por Abreu no conto selecionado.

“Garopaba mon amour” inicia com uma referência à canção “Sympathy for the Devil”, do grupo de rock The Rolling Stones, e com uma epígrafe pertencente ao conto “Garopaba meu amor” do escritor catarinense Emanuel Medeiros Vieira:

ao som de “Sympathy for de Devil”
Em Garopaba o céu azul é muito forte. Não treveja quando o Cristo é
colocado na cruz.
Emanuel Medeiros Vieira,
“Garopaba meu amor”

Trechos da letra de “Sympathy for the Devil” surgem ao longo de todo o conto funcionando não somente como uma “canção de fundo” que acompanha o texto, mas como parte do próprio conto, atuando na construção da significação deste. Os trechos em inglês da canção surgem como referências que permitem associar o demônio e o mal (presente em todas as eras, em todos os tempos, em diversos lugares), que figuram na letra, ao ato de tortura e de repressão vivenciado pelo personagem principal. Além disso, o fato dos fragmentos extraídos da canção estarem em inglês pode ser associado ao apoio (mesmo que muitas vezes velado) dado por parte dos Estados Unidos às ditaduras militares que afligiram diversos países da América Latina entre as décadas de 1960 a 1980, tornando-as mais ameaçadoras do que já eram.

Já a breve citação do conto de Emanuel Medeiros Vieira como epígrafe cria uma oposição entre a morte de Jesus (acontecimento negativo – desprovido de beleza) e a presença do céu azul (acontecimento positivo – belo, luminoso), destacando a impassibilidade do céu frente à crucificação e ao sofrimento. Esse pequeno fragmento escolhido por Abreu põe lado a lado o céu azul da praia de Garopaba e o horror do sofrimento de Jesus, permitindo que essa relação seja

transposta, à medida que o texto é lido, para a oposição entre a beleza da praia na qual os jovens estão acampando e os atos de tortura vivenciados pelo protagonista.

“Garopaba mon amour” narra a história de um homem, sem nome, vítima de tortura que, ao longo do conto, relembra fragmentos de algumas de suas vivências. Cheio de ódio e impotente frente às agressões que sofrera, o protagonista caminha em direção ao mar, “amarrando” suas recordações, buscando compreender o que aconteceu (“Vai entendendo cada vez mais” – ABREU, 2007: 101).

O primeiro parágrafo do texto inicia com a descrição de um acampamento na praia do qual o protagonista faz parte. Elementos como latas de cerveja, pontas de cigarro, seringas manchadas de sangue, ampolas vazias servem como indício do público que está ali acampando: jovens, “alternativos”, que usam drogas, bebem, fumam, mantêm contato com a natureza, bem ao estilo de muitos jovens dos anos sessenta e setenta no Brasil – geração à qual Abreu pertenciam –, sugerindo que a praia na qual acampam é um refúgio onde estas ações são permitidas: “O chão amanheceu juncado de latas de cerveja copos de plástico papéis amassados pontas de cigarro seringas manchadas de sangue latas de conserva ampolas vazias vidros de óleo de bronzear bagas bolsas de couro fotonovelas tamancos ortopédicos” (ABREU, 2007: 95). A ausência de pontuação entre os itens enumerados pelo narrador denota a sujeira e a bagunça resultante da noite festiva dos jovens, indicando que eles se sentiam à vontade no lugar onde estavam. Mas, esse refúgio não garantia a segurança: “Os homens estavam parados no topo da colina. O mais baixo tirou do bolso alguma coisa metálica, o sol arrancou um reflexo cego. Quando começaram a descer, percebeu que era um revólver” (ABREU, 2007: 95).

A aparente ordem inicial encontrada no primeiro parágrafo começa a ser desfeita à medida que a leitura avança. As memórias das vivências do protagonista começam a surgir de forma desordenada, fragmentando a estrutura do conto. Trechos de diálogos mesclam-se com estrofes da música “Symphony for the Devil” e com falas de um narrador em terceira pessoa que assume muitas vezes a primeira pessoa, misturando-se, em algumas passagens, aos fragmentos de diálogos que deixam de ser apresentados em discurso direto e passam a

ser incorporados ao texto, como no trecho a seguir:

Pouca-vergonha, o dente de ouro e o cabo do revólver cintilando à luz do sol, tenho pena de você. Pouca-vergonha é fome, é doença, é miséria, é a sujeira deste lugar, pouca-vergonha é a falta de liberdade e a estupidez de vocês. Pena tenho eu de você, que precisa se sujeitar a esse emprego imundo: eu sou um ser humano decente e você é um verme. Revoltadinha a bicha (ABREU, 2007: 98).

Também o tempo e o espaço surgem fragmentados nesse texto, negando qualquer possibilidade de linearidade. Ocorre a mistura de tempos verbais (presente, passado e futuro), fundindo os tempos narrativos, como no próprio fluxo de consciência:

Mar veio correndo sobre as carruagens, as sinhás-moças, os pés cascudos e pretos. Nos chocaremos agora, no próximo segundo, nossos rostos afundados nos ombros um do outro não dirão nada, e não será preciso: neste próximo abraço deste próximo segundo para onde corro também, os braços abertos, nestas pedras de um tempo morto e mais limpo. Aqui, agora (ABREU, 2007: 97-98).

A maioria das ações desenvolve-se em um acampamento na praia e em uma sala na qual a personagem principal foi torturada (como tantos indivíduos foram durante o período de repressão militar no Brasil). Como se fosse possível silenciar as ações violentas dos torturadores, ou mesmo ocultá-las, elas aparecem entre parêntesis, ao longo dos diálogos estabelecidos entre torturador e torturado, como no fragmento a seguir:

– Repete comigo: eu sou um veado imundo.
 – Não.
 (Tapa no ouvido direito.)
 – Repete comigo: eu sou um maconheiro sujo.
 – Não.
 (Tapa no ouvido esquerdo) (ABREU, 2007: 99).

No entanto, os parêntesis não são capazes de amenizar o choque provocado no leitor que percebe as agressões como mais um fator que contribui para a fragmentação textual e para a sensação de deso-

rientação que domina o protagonista. Envolta pelos parêntesis, as ações do torturador parecem ser também envoltas pela impossibilidade de comunicar toda a extensão do horror de suas ações, de traduzir em palavras a experiência traumática resultante delas. A oposição entre as cenas de violência proporcionadas pelos atos de tortura e as lembranças de bons momentos ampliam a sensação de desconforto vivenciada pela personagem principal confundindo a violência sofrida naquele momento, os bons momentos experienciados em dias anteriores e o medo do dia seguinte.

O protagonista não possui nome ou características que o individualizem, também não há motivos claros que justifiquem a tortura por ele sofrida. Durante o ato de tortura, a perda da segurança e da referencialidade vivenciada pela personagem principal é transposta para a construção do texto através da fragmentação. A impossibilidade de contar o que aconteceu, pois a tortura não é uma ação cotidiana, está refletida no emaranhado de memórias, de fragmentos de discursos, na fusão temporal, na perda do referencial espacial, denunciando a falta de perspectiva do protagonista. Esses fragmentos de lembranças e de ações formam imagens condensadas, que ao mesmo tempo em que surgem de forma intensa na narrativa, parecem estar incompletas devido à fragmentação das referências de espaço e de tempo.

Voltemos, então, às perguntas para as quais buscamos resposta: Como a memória das experiências vivenciadas por Abreu está relacionada ao contexto social brasileiro e à experiência vivida pela sociedade naquela época? A experiência de Abreu é a de muitos de sua geração. Ele compartilha essa experiência no conto criado através de três momentos principais: primeiro pelo comportamento jovem, buscando a liberdade, experimentando a vida, acampando junto à natureza; em segundo lugar pela busca de refúgio na praia de Garopaba; e, por último, através das referências ao ato de tortura. Ao recriar esses aspectos no conto, Abreu aproxima as suas vivências das vivências de muitos de sua geração. Através de um protagonista sem nome, “Garopaba mon amour” permite que todos que adotaram os mesmos comportamentos do protagonista e que vivenciaram experiências de tortura, de humilhação e de medo se reconheçam como integrantes da mesma coletividade, como compartilhadores

da mesma memória.

E, como a obra de Abreu constitui-se como parte da realidade histórico-cultural brasileira das décadas de 1970 a 1990? Através da narração de uma experiência de tortura, esse conto, ao mesmo tempo em que recorre à memória do protagonista, cria um registro da experiência de tortura por ele vivida, fundando a memória de uma experiência, de um período que não poderia ter memória uma vez que o ato de tortura, além de ser desumano, é ilegal e, portanto, não deve ser registrado, não deve ser mencionado. Assim, literariamente registrada, a lembrança torna-se um “documento” que marca um momento específico na história do país, um momento que não pode ser esquecido, por mais que seja doloroso falar dele. A memória assume, então, um papel importante: a necessidade de recordar para que não se incidir de novo nos mesmos erros, para que as gerações seguintes percebam a tortura como uma marca atroz que faz parte de seu passado, que faz parte da constituição da sociedade da qual são membros, que faz parte da constituição de seu grupo social e, por conseguinte, é integrante de suas identidades.

Esquecer tal marca significa ignorar todo o sofrimento dos que foram torturados, todo o desconforto vivido pelos jovens daquele período, todo o medo que emudeceu tantas vozes quanto as que foram silenciadas através da repressão e da tortura. Assim, o conto de Abreu funciona como instituidor da memória de seu tempo, denunciando a tortura e a violência no período da ditadura como uma violência física e psicológica. Abreu exteriorizou na literatura uma memória coletiva, uma memória que constitui a identidade das décadas de 1970 a 1990, auxiliando na compreensão da constituição da sociedade brasileira.

Últimas considerações

Não é um privilégio da obra de Abreu ser um elemento construtivo da sociedade ao mesmo tempo em que cria uma realidade que sobrevive ao período histórico em que foi produzida, mas um traço de toda a obra literária. Entretanto, o que torna a obra de Abreu particular é o tipo de elemento construtivo da sociedade que ela é e a realidade que ela cria.

“Garopaba mon amour”, conto selecionado para exemplificar essa relação, mostra a preocupação de Abreu em “registrar” os atos de violência que marcaram uma determinada época de nossa história. Através do contraste com a beleza da praia de Garopaba, em Santa Catarina, as ações de tortura, entre parêntesis no texto, tornam-se chocantes e impossíveis de serem desconsideradas. A raiva, a impotência, a sensação de ter sido agredido e maculado que dominam o protagonista são traspostas para a estrutura do texto, tornando-o fragmentado e, em consequência disso, com aspecto de incompletude.

Esses aspectos apelam para a memória do leitor, para o estabelecimento de relações com a história brasileira, conduzindo para a percepção de como a identidade da sociedade brasileira está constituída. Assim, o conto que analisamos, como tantos outros do mesmo escritor, realiza a fundação de um “registro”, de uma “reportagem” que, ao mesmo tempo em que é baseada em uma experiência particular sua, também está relacionada com as experiências de toda uma coletividade e, portanto, com a identidade de toda a sociedade, assumindo importância e relevância na atualização de nosso passado para a compreensão de nosso presente e consequente projeção de nosso futuro.

Referências

ABREU, Caio Fernando. *Pedras de Calcutá*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

_____. Caio Fernando Abreu. In: *Escritores gaúchos*. Produzido pela RBS TV de Porto Alegre. Dirigido por Gilberto Perin. 1 DVD, color. 2007.

CANDAU, Joël. *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

CASTELLO, José. Reportagem interior. In: ABREU, Caio Fernando. *Pedras de Calcutá*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

JELIN, Elizabeth. ¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias? In: _____. *Los trabajos de la memoria*. Madri e Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2001.

KOSIK, Karel. Metafísica de la cultura. In: _____. *Dialéctica de lo concreto*. México: Grijalbo, 1979.

MITRE, Antonio. Historia: memoria y olvido. *Historia y Cultura*, La Paz, Sociedad Boliviana de Historia, n. 27, Noviembre, 2001.

MORICONI, Ítalo (org.). *Caio Fernando Abreu: cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

TELLES, Lygia Fagundes. Prefácio. In: ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

A iminência da perda: uma reflexão sobre as obras *Angústia* e *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos

João Luis Pereira Ourique

Melancolia... maneira romântica de ficar triste

(Mario Quintana)

AO MESMO TEMPO em que a arte desempenha – ao lado da reflexão filosófica – a capacidade de desbanalizar o que circunda os atos humanos e que frequentemente é confundido com uma suposta normalidade, também ela faz o caminho contrário, ou seja, simplifica ao extremo o complexo, dotando-o de uma aparente banalidade. A reflexão de Mario Quintana sobre a melancolia ocupa esse caráter ambíguo. Ao banalizar a complexidade do conceito de melancolia consegue fazer com que novos olhares sejam lançados sobre ele, pois a tristeza em questão é mais do que um estado de espírito ou um ideal romântico.

Walter Benjamin (1986) oportuniza, em suas discussões, um olhar acerca da história como sendo esta uma sucessão de ruínas. O fragmento, o passado que é vislumbrado pelos ossos corroídos da passagem do tempo e a necessidade de que ele seja entendido em sua eterna finitude, evidencia uma rejeição às verdades absolutas⁴⁴. O

⁴⁴ Esta abordagem crítica evidencia uma rejeição não à verdade em si mesma – ou às várias verdades possíveis, considerando sempre sua precariedade em uma realidade em constante transformação e mudança –, mas às posições binárias e ao dogmatismo que corrompe o próprio pensar. Partilha, portanto, das considerações de Terry Eagleton desenvolvidas em sua obra *Depois da teoria*: “Nenhuma ideia é tão impopular na teoria cultural contemporânea como a de verdade absoluta. A frase cheia a dogmatismo, autoritarismo e crença no atemporal e universal. Começemos, então, buscando defender essa noção notavelmente modesta e eminentemente razoável. É um erro pensar a verdade absoluta como um tipo especial de verdade. Dessa perspectiva, há verdades que são mutáveis e relativas e há uma espécie mais alta de verdade que não é nem uma coisa nem outra. em vez disso, é fixa por toda a eternidade. A ideia é que alguns, geralmente pessoas de mentalidade autoritária e dogmática, acreditam nessa espécie mais alta de ver-

contraponto que se apresenta a uma possível tristeza que se confundiria com depressão e entrega é a desilusão como motor de uma crítica reflexiva capaz de um novo olhar acerca da realidade. A tristeza como uma forma de compreensão do mundo encontra eco na afirmação de Theodor Adorno que, citando o livro sobre o drama barroco de Walter Benjamin, apresenta “[...] a construção da tristeza como a última alegoria transformacional: a alegoria da salvação” (ADORNO, 1998: 225).

Tal desilusão – entendida como não nutrir falsas esperanças em relação a um mundo transformado e transtornado por forças que estão além das capacidades humanas e entender as razões daquelas que são decorrentes das ações e das omissões da sociedade – pode ser mais bem entendida a partir da perspectiva histórica apresentada por Moacyr Scliar. O final da Idade Média – com a peste negra e a disseminação da sífilis – foi a época em que mais se deu ênfase à ideia da morte.

A morte era constantemente evocada por numerosas ordens religiosas, como a dos Mendicantes e a dos Trapistas, que usavam as palavras *Memento mori* (Lembra-te de que vais morrer) como saudação habitual. Essa evocação expressava-se também em sentenças: *Media in vita in morte sumus*, no meio da vida estamos morrendo, e *Mors melior vita*, a morte é melhor do que a vida (SCLIAR, 2003: 35-36).

É possível imaginar que a convivência com a morte fizesse com que as pessoas saudassem – utilizando essas referências mórbidas para os dias atuais – umas às outras com sincera felicidade em reencontrá-las; pois o tempo transcorrido entre um encontro e outro seria suficiente para que uma delas já não estivesse mais viva. Fernando Pessoa, em um conhecido texto publicado em 14 de abril

-dade, enquanto outros, como os historicistas e pós-modernistas, não. De fato, alguns pós-modernistas declaram não acreditar em qualquer tipo de verdade – mas isso apenas por identificarem verdade com dogmatismo: ao se rejeitar ao dogmatismo, lá se foi a verdade junto. Essa é uma manobra peculiarmente inútil. Em círculos pós-modernos menos sofisticados, sustentar uma posição com convicção é visto como desagradavelmente autoritário, enquanto ser difuso, cético e ambíguo é, de algum modo, democrático. É difícil, nesse caso, saber o que dizer sobre alguém apaixonadamente comprometido com a democracia, em comparação com alguém confuso e ambíguo a respeito” (2005: 147).

de 1929, elabora um pensamento que vai ao encontro desse entendimento: “Toda a poesia – e a canção é uma poesia ajudada – reflecte o que a alma não tem. Por isso a canção dos povos tristes é alegre e a canção dos povos alegres é triste” (1979: 98).

No entanto, esse paradoxo entre a canção triste dos povos alegres e a canção alegre dos povos tristes sustenta-se em uma aceitação – por parte desses povos – da sua condição de tristeza ou de alegria, fazendo com que a poesia/canção contemple o que falta àquela sociedade. Diferentemente, é possível perceber outro sentimento por que passa o poeta/escritor. O de ser, muito frequentemente, um visionário ignorado, alguém que percebe as inconstâncias e não é ouvido. É como a maldição do dom de Cassandra. Não apenas ter uma visão do futuro, das desgraças vindouras, mas entender o porquê delas em alguns casos, enquanto em outros, apenas pressentir o porvir, o algo de errado, mas sem saber precisar como, quando e de onde ele virá.

Esta diferença/aproximação entre melancolia e angústia oportuniza uma leitura sobre o contexto histórico da primeira metade do século XX no Brasil. Enquanto que a primeira (melancolia) opera sobre um sentimento de perda definido, a outra (angústia) trabalha com a iminência dessa perda. Com isso, pretende-se discutir os fragmentos dessa perda nas obras *Vidas secas* e *Angústia*, de Graciliano Ramos, tomando por base a proposta de Walter Benjamin:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os (BENJAMIN, 2006: 502).

Graciliano Ramos nasceu em 1892, em Quebrangulo, Alagoas, filho primogênito de Sebastião Ramos de Oliveira e Maria Amélia Ferro Ramos, casal que teve dezesseis filhos. Em 1905 aparecem seus primeiros sonetos, publicados sob pseudônimo. Em 1933, ano de publicação de *Caetés*, começa a obra *Angústia*. Em 1934 é publicado o romance *São Bernardo* e dois anos depois, em 1936, Graciliano

é preso sem processo em Maceió, de onde segue para Recife e Rio de Janeiro. Ainda preso – ele seria libertado em 1937 – ocorre a publicação de *Angústia* (1936), que lhe conferiu o prêmio Lima Barreto (Revista Acadêmica). A publicação de *Vidas secas* ocorre no ano de 1938.

A inversão da ordem cronológica das obras na análise aqui proposta tem um papel relevante. Abordar inicialmente *Vidas secas* – ou fragmentos da obra, a exemplo do que ocorrerá também com *Angústia* – evidencia a relação entre a melancolia e o sentimento homônimo a segunda obra analisada. A consciência da perda – visão melancólica – apresenta certo distanciamento, uma noção de perspectiva necessária para que *todas as penas do mundo* (título inicial de *Vidas secas*, mudado pelo autor) pudessem ser narradas.

Os fragmentos de *Vidas secas* referem-se ao 11º capítulo (de um total de 13) e que leva o título “O Soldado Amarelo”. As ações desse momento ocorrem após mais uma situação de dificuldades e de enfrentamento com as injustiças. O capítulo anterior – “Contas” – apresenta o desencanto de Fabiano e o saldo negativo vivenciado ao longo de sua vida: “Se ao menos pudesse recordar-se de fatos agradáveis, a vida não seria inteiramente má” (RAMOS, 1994b, p. 98). Ao dar continuidade ao seu cotidiano de vaqueiro no semiárido devastado pela seca, armado com o facão que utilizava para abrir caminho entre a vegetação espinhosa que atrapalhava sua passagem, dá de cara com um soldado que o havia preso e espancado:

Deteve-se e percebeu rumor de garranchos, voltou-se e deu de cara com o soldado amarelo que, um ano antes, o levava à cadeia, onde ele aguentara uma surra e passara a noite. Aquilo durou um segundo. Menos: durou uma fração de segundo. Se houvesse durado mais tempo, o amarelo teria caído esperneando a poeira, com o quengo rachado. Como o impulso que moveu o braço de Fabiano foi muito forte, o gesto que ele fez teria sido bastante para um homicídio se outro impulso não lhe dirigisse o braço em sentido contrário. A lâmina parou de chofre, junto à cabeça do intruso, bem em cima do boné vermelho. A princípio o vaqueiro não compreendeu nada. Viu apenas que estava ali um inimigo. De repente notou que aquilo era um homem e, coisa mais grave, uma autoridade. Sentiu um choque violento, deteve-se, o braço ficou irresoluto, bambo, inclinando-se para um lado e para o outro (RAMOS, 1994b: 99-100).

A memória tácita de Fabiano que lhe confere a devida desenvoltura no ambiente e que facilmente faria do soldado vítima de sua força rapidamente – *uma fração de segundo* – cede lugar para o entendimento do cenário. O inimigo vira um ser humano e, mais importante do que sua humanidade, uma autoridade. Esse grau de importância é essencial para que o leitor perceba a desigualdade de ambas as personagens. O mundo natural, no qual a lei do mais forte deveria naturalmente prevalecer, vai cedendo espaço, à medida que a compreensão de Fabiano ocorre, ao mundo civilizado, das leis e da ordem.

Tinha medo e repetia que estava em perigo, mas isto lhe pareceu tão absurdo que se pôs a rir. Medo daquilo? Nunca vira uma pessoa tremer assim. Cachorro. Ele não era dunga na cidade? Não pisava os pés dos matutos, na feira? Não botava gente na cadeia? Sem-vergonha, mofino. Irritou-se. Por que seria que aquele safado batia os dentes como um caititu? Não via que ele era incapaz de vingar-se? Não via? (RAMOS, 1994b: 100-101).

O medo – real em decorrência do que aquele homem fez e poderia fazer se estivesse em outro momento e lugar, com o aparato policial lhe dando a devida cobertura e apoio – confronta a fragilidade daquele ser franzino, com pavor da figura poderosa de seu provável algoz. O narrador não revela o pensar do soldado, mas toda a descrição evidencia que o soldado aguarda o enfrentamento decorrente da vingança pelo que havia feito ao seu, agora, superior. Não, o soldado era incapaz de perceber que não haveria uma vingança, até mesmo porque o próprio Fabiano ainda não tinha total convencimento disso. Apesar de guardar a arma, “[...] pregou nele os olhos ensanguentados [...]”. Podia matá-lo com as unhas. Lembrou-se da surra que levava e da noite passada na cadeia” (RAMOS, 1994b: 101).

Ocorre um confronto entre esses dois mundos, tão antagônicos quanto iguais em sua valorização da violência. A aceitação da opressão sofrida seria mais fácil se o soldado sustentasse a força que tinha quando o prendeu e espancou. A cólera de Fabiano decorre do sentimento de impotência perante um adversário já vencido, apavora-

do perante ele, totalmente entregue e vulnerável. Uma impotência que o faz sentir-se mais humilhado ainda do que quando foi preso. Um sentimento que o impele novamente para o inimigo – que não ofereceria grandes resistências, desejando ardorosamente recuperar aquele momento instintivo, quando quase desferiu o golpe contra o soldado. No entanto, “A raiva cessou, os dedos que feriam a palma descerraram-se – e Fabiano estacou desajeitado, como um pato, o corpo amolecido” (RAMOS, 1994b: 102).

A raiva em Fabiano cessa, mas o medo no soldado permanece. Este ainda não tem certeza das reais intenções do homem com olhos vermelhos de cólera à sua frente, mas sua imagem derrotada vai mudando perante este, os olhos agora mais calmos:

Grudando-se à catingueira, o soldado apresentava apenas um braço, uma perna e um pedaço da cara, mas esta banda de homem começava a crescer aos olhos do vaqueiro. E a outra parte, a que estava escondida, devia ser maior. Fabiano tentou afastar a ideia absurda: – Como a gente pensa coisas bestas! (RAMOS, 1994b: 102).

O pensamento de Fabiano não possui nada de besta. Trata-se de uma referência à autoridade e ao poder encarnado naquele homem de farda amarela. Ele de fato é maior do que pode ser visto. A parte que oculta é aquela que assusta novamente Fabiano. Não é possível, pensa o vaqueiro, por não entender claramente o que sabe: não se trata de apenas um homem, mas de todo um processo de inculcação de obediência à autoridade.

Aproximou-se lento, fez uma volta, achou-se em frente do polícia, que embasbacou, apoiado ao tronco, a pistola e o punhal inúteis. Esperou que ele se mexesse. Era uma lazeira, certamente, mas vestia farda e não ia ficar assim, os olhos arregalados, os beijos brancos, os dentes chocalhando como bilros. Ia bater o pé, gritar, levantar a espinha, plantar-lhe o salto da reiuna em cima da alpercata. Desejava que ele fizesse isso. A ideia de ter sido insultado, preso, moído por uma criatura mofina era insuportável. Mirava-se naquela covardia, via-se mais lastimoso e miserável que o outro (RAMOS, 1994b: 105).

Fabiano oscila entre julgar o soldado pelo que vê e pelo que

representa, confundindo essas duas instâncias. Não admite que um indivíduo tão covarde tenha lhe imposto tamanha humilhação. Espera, ansiosamente, até que reaja, que demonstre um sinal para apagar sua ira e garantir que é de fato o que representa. O narrador percorre a mente de Fabiano e encontra uma imagem que demonstra essa reviravolta: o salto do calçado da farda (símbolo do Estado), pisando a alpercata (símbolo do povo pobre). Essa imagem explora mais do que aquela reação particular, visto que contextualiza um cenário típico de submissão e de opressão da sociedade brasileira.

Aprumou-se, fixou os olhos nos olhos do polícia, que se desviaram. Um homem. Besteira pensar que ia ficar murcho o resto da vida. Estava acabado? Não estava. Mas para que suprimir aquele doente que bambeava e só queria ir para baixo? Inutilizar-se por causa de uma fraqueza fardada que vadiava na feira e insultava os pobres! Não se inutilizava, não valia a pena inutilizar-se. Guardava a sua força (RAMOS, 1994b: 107).

O fragmento acima apresenta a busca desesperada para justificar a si mesmo o porquê da sua decisão de não agredir o soldado. A ideia de *inutilizar-se* confronta dois aspectos: tornar-se um inútil como ser humano ao matar seu semelhante (culminando os critérios de formação cultural e humana presentes no projeto da modernidade) e inutilizar-se perante o sistema, sendo julgado e perseguido como assassino. Seria mais fácil se o soldado reagisse, ao menos se ele mantivesse uma postura coerente com a autoridade que exercera em outros momentos. Mas esse também é um argumento que Fabiano utiliza para acalmar seu ímpeto. Ele não pode ser menos do que uma *fraqueza fardada*.

Afastou-se, inquieto. Vendo-o acanalhado e ordeiro, o soldado ganhou coragem, avançou, pisou firme, perguntou o caminho. E Fabiano tirou o chapéu de couro.

– Governo é governo.

Tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo (RAMOS, 1994b: 107).

Como um indivíduo que mal consegue articular uma frase, que não consegue expressar seus sentimentos – visto a estratégia do

narrador atuar como uma espécie de filtro, evitando a inverossímil capacidade de a personagem descrever as situações e as emoções pelas quais passa – consegue ter a percepção de *governo*? Essa questão não é para ser respondida de forma simples, mas provoca uma reflexão sobre o processo de formação cultural presente na sociedade brasileira. O Estado cumpre precariamente o seu papel no processo formativo, visando ao desenvolvimento da sua própria sociedade, no entanto, não se esquece do poder e da autoridade. Mais ainda, de ser claro nesse papel. Tão claro que o ato de Fabiano tirar o chapéu é reiterado. Tira o chapéu para representar sua submissão. Tira o chapéu e ensina o caminho, demonstrando sua obediência. A Fabiano é negado praticamente tudo, menos o direito de pertencer a um Estado – forte e organizado – e de ser submisso a um governo. Nessa vertente de discussão, José Antônio Segatto (1999) faz uma abordagem crucial desse problema. *Cidadania de ficção* – título do seu texto – discute, entre outros textos, também a obra de Graciliano Ramos, afirmando que há uma crítica ao processo de exclusão do próprio conceito de cidadania.

Em todos os momentos e acontecimentos agudos e cruciais (rompimento do pacto colonial em 1822, abolição do trabalho escravo em 1888, a implantação da República em 1889, o movimento político-militar de 1930, a imposição da ditadura do “Estado Novo” em 1937, a “redemocratização” de 1945, o golpe de Estado de 1º de abril de 1964), a classe dominante sempre procurou rearticular e reorganizar as formas de dominação política e acumulação de capital para fazer frente aos crescentes antagonismos e contradições sociais que se acumulavam, como, também, para impedir que as classes subalternas subvertessem a ordem vigente e, ainda, para truncar sua participação no processo político (SEGATTO, 1999: 208).

Aqui está claro o sentimento melancólico. Há a consciência da perda de uma cidadania discutida na obra; a consciência de que o indivíduo é constituído historicamente e de que a opressão e o autoritarismo insurgem-se contra essa formação. A angústia, em contrapartida e partilhando dessas situações, está na iminência desta perda. Estar na iminência não quer dizer que há a compreensão, muito pelo contrário. Há um entendimento difuso, não articulado,

que causa mais temor do que tristeza. Fundar a crítica na consciência da perda sustenta o argumento. Argumentar com base na iminência da perda o torna difuso e de difícil percepção. A personagem Fabiano é emblemática nessa representação do sentimento de melancolia que perpassa toda a obra, visto que o narrador onisciente está sustentado na compreensão da perda mais significativa da cidadania.

Na obra *Angústia* o narrador-personagem não consegue articular com a mesma desenvoltura o contexto histórico evidenciado em *Vidas secas*. O distanciamento do indivíduo (entendendo que Fabiano possui uma formação muito diferente do narrador da obra e de seu autor, enquanto o Sr. Luis se aproxima da realidade cultural do próprio Graciliano Ramos) e do contexto de miséria humana e social de um para problemas que vão consolidando o trânsito e a experiência do outro, se torna fundamental na narrativa. A proximidade, por sua vez, faz com que as conclusões não sejam claras – se é que existem. Apenas ocorrem possibilidades de discussão com as lembranças e as reflexões do narrador. Parte dessa experiência em formação é narrada da seguinte forma:

Defuntos não me comovem. Na vila apareciam muitas pessoas acabadas a tiro e a faca. Habituei-me a vê-las de perto. Por fim não me produziam nenhum abalo. Quando a rede apontava na extremidade da rua, os punhos amarrados num pau que dois caboclos aguentavam nos ombros, eu saltava para a calçada, curioso de ver a cor do pano que vinha em cima. Se era branco, o cortejo passava perto de mim, entrava no beco, dobrava o Cavalo-Morto e seguia para o cemitério. Isso não me despertava interesse. As redes que transportavam indivíduos mortos em desgraça eram cobertas de vermelho e iam pelo outro lado da praça,

⁴⁵ É importante mencionar aqui que a expressão Formação Cultural está sendo empregada como o processo de formação humana que consolida valores representativos daquela sociedade e de determinada época, não se constituindo, assim, em um conceito positivo ou negativo a priori. Poder-se-ia lançar mão do conceito de pseudoformação, amparado nas definições de Adorno (1996), para evidenciar o aspecto negativo da formação, porque atua como fator de oposição à experiência, visto que esta tem sido substituída pela seleção, desconexão, intercambiabilidade e pelo estado efêmero da vivência. A recusa a essa fácil consciência poderá oportunizar a realização da experiência por meio de pequenas (e difíceis) expectativas nas quais os perigos e os obstáculos não se constituem em uma salvação da história, mas uma rememoração dos encontros com os outros e com o novo.

dirigiam-se à cadeia. Escapulia-me. Nenhum constrangimento. Tornei-me insensível. Cinquenta estocadas no peito e na barriga! Muito bem (RAMOS, 1994a: 147).

A *insensibilidade* prepara o leitor para o entendimento do porquê de todos aceitarem – com certo prazer – a humilhação pública e a degradação humanas, mesmo que seja impingida a indivíduos à margem da lei. A punição é mais do que um caráter de preservação da sociedade. Surge como uma espécie de válvula de escape de uma formação cultural⁴⁵ que apregoa a violência e que não tem argumentos para evitar o cotidiano incontrolável.

Às vezes, horas depois de entrar na vila a rede coberta de vermelho, uma tropa de cachimbos invadia a praça, conduzindo o criminoso amarrado. Os cachimbos falavam alto e mostravam, cheios de suficiência, facões e lazarinhas; o matador tinha os braços presos, da barriga para cima estava todo embrado de cordas. A gente se alvoroçava. Os tabuleiros de gamão ficavam abandonados nos tamboretas. [...] E o criminoso, pisando com força, atravessava o quadro, a cabeça erguida, a testa cortada de rugas, o olhar feroz, trombudo, impando de orgulho. Algumas horas depois estaria acororado a um canto da prisão, sem vontade [...]. Mas ali, diante dos curiosos que se empurravam, representava o papel de bicho: franzia as ventas, mordida os beiços, dava puxões na corda e grunhia. Olhavam para ele com admiração, e os cachimbos se envaideciam por havê-lo pegado vivo (RAMOS, 1994a: 148).

Os papéis sociais são desempenhados a contento. A descrição das prisões não é uma ficção, é o real – o *externo* na definição de Antonio Candido (2000) –, adentrando o espaço da narrativa, tornando-se *interno* a ela. Impossível a análise sem levar em consideração um sentimento de incompreensão em relação a tudo isso, em relação à sede de violência não reprimida nem mesmo pelo fato de que injustiças possam ser cometidas em nome de uma vingança por outras razões que não os atos cometidos pelo criminoso. A vaidade e o orgulho da prisão, conferidos aos cachimbos, são partilhados também pelo prisioneiro que (ao menos nesse cenário) ostenta o reconhecimento de sua força perante os demais. O culto à violência extrapola o respeito ao criminoso. Não é qualquer crime que mere-

ce esse tratamento, conforme narra o trecho a seguir:

Um ladrão de cavalos seria maltratado, aguentaria facão, de joelhos, nu da barriga para cima, um soldado segurando-lhe o braço direito e batendo-lhe no peito, outro segurando o braço esquerdo e batendo nas costas. Depois os presos se aproximariam, camaradas, de repente lhe afastariam as pernas. O corpo cairia na pedra negra, suja de escarros, sangue, pus e lama. O cipó de boi chiaria no ar, cortaria o lombo descoberto. Mas isso era com os ladrões, os vagabundos, os autores de delitos miúdos (RAMOS, 1994a: 149).

A violência é empregada em todas as suas formas. Espancamento, violação, humilhação. Assim um ladrão de cavalos seria tratado. Nem a aura de respeito teria para si; apenas o desprezo e nenhuma simpatia ou medo pela sua trajetória ou existência. Os crimes menores, os atos impensados e mesmo aqueles que supostamente ofendem a ordem estabelecida e os valores morais das hierarquias sociais são tidos como desprezíveis.

Permitir uma liberdade assistida, por assim dizer, é o papel de uma sociedade que emprega a violência com o seu caráter positivo e que aceita a desagregação da experiência humana em prol do controle da comunidade, a exemplo do enfrentamento de Fabiano com o soldado amarelo. A narração de como um criminoso de morte era tratado discute esse sentimento de perda. Afinal, deve-se soltá-lo ou puni-lo da mesma forma que ao criminoso menor? O crime deve ficar impune ou há formas de reintegração na sociedade – e para qual sociedade ele deveria voltar?

Um criminoso de morte era diferente, merecia consideração. Quando ele chegava à calçada, toda a gente se espremia, abrindo caminho, e os olhos se arregalavam num pasmo quase religioso, mistura de aprovação e medo. Na presença da personagem havia silêncio. Depois vinham as conversas cochichadas em que se exagerava o feito. As ações de outros criminosos empalideciam. Aquele, sim, era turuna. Contavam-se as facadas ou os tiros. Nas tarimbas sujas os soldados bocejavam, fartos de sangue. O sujeito representava o seu papel de brabo, a cara enferrujada, escuro de poeira e molhado de suor (RAMOS, 1994a: 149).

Após aprender a ser assim, entender como o sistema funciona

(ainda que inconscientemente), de se colocar à sua margem, os criminosos encontram-se sem saída... Talvez o que cometeu crimes menores venha a cometer crimes de morte para ser ao menos reconhecido como ser humano. É esse o sentimento homônimo à obra que se faz presente. Um sentimento de angústia na iminência da perda, sem poder definir com exatidão o que e nem apontar uma saída, nem ao menos construir uma crítica mais consistente, além do que o próprio fragmento apresenta. Essa discussão não se estende, na obra *Angústia*, de forma pontual. Ela pode ocorrer a partir da interpretação de questões não resolvidas da sociedade na abordagem de um contexto não resolvido na narrativa, chamando a atenção para as possibilidades do humano em suas formas mais questionáveis.

Referências

ADORNO, Theodor W. Teoria da semicultura. *Revista Educação & Sociedade*, Campinas, Papirus, ano XVII, dez. 1996.

_____. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Trad. Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

PESSOA, Fernando. *Sobre Portugal: introdução ao problema nacional*. Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão. Introdução organizada por Joel Serrão. Lisboa: Ática, 1979.

QUINTANA, Mario. *Poesia completa*. Organização, preparação do texto, prefácio e notas de Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro:

Nova Aguilar, 2006.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 44. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994a.

_____. *Vidas secas*. 68. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994b.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SEGATTO, José Antônio. Cidadania de ficção. In: ____; BALDAN, Ude (orgs.). *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: Unesp, 1999.

Seção 3
Opressão e trauma

Opressão e trauma

João Luis Pereira Ourique

A NECESSIDADE DE ESQUECER evidencia a incapacidade do ser humano em dar conta de todos os acontecimentos que o cercam. A sanidade estaria comprometida pelo simples fato de que todos os acontecimentos vividos constituem-se em um elemento único e, que se recordados em todos os seus detalhes, impossibilitariam uma reflexão sobre o seu conjunto. Lembrar de tudo, recordar de todos, rememorar cada instante, ao contrário do que pode parecer, se caracterizaria como uma maldição – o dom aparente que cerca os desejos e que na realidade sucumbe àquilo que deveria combater. A ninfa que engana o deus Apolo e exige vida eterna – um desejo comum aos seres humanos talvez desde o reconhecimento de sua mortalidade – traz em si a maldição de viver para sempre em um corpo decrépito, pois não havia pedido juventude eterna. O rei Midas também sofre por um pedido aos deuses baseado em sua ambição. Não leva em conta o todo, apenas o particular, apenas um ângulo da questão.

Com a memória acontece algo semelhante. A sua ausência implica a própria perda da consciência histórica e, por assim dizer, da própria humanidade, da condição de sujeito. No entanto, a incapacidade de esquecer evidencia um trauma, uma incompletude na completa assimilação do passado. É também possível a relação dessa perspectiva individual com a coletiva. A memória coletiva pode ser um elemento traumático para todo o grupo social. A história pode adquirir esse caráter quando não é capaz de refletir, quando apenas repercute os fatos e reitera a suposta verdade escondida e que será, por fim, revelada. Walter Benjamin pretende romper com um conceito de verdade absoluta partindo de uma frase atribuída por ele a Keller: “A verdade não nos escapará”, é o que se lê num dos epigramas de Keller. Assim é formulado o conceito de verdade com o qual

pretende-se romper nestas exposições” (2006: 505). A verdade sempre escapa, sempre resvala por entre os dedos da compreensão, pois se trata de uma construção humana, de uma verdade precária que necessita de aceitação.

A passagem do tempo dá a impressão de que é possível assimilar a completude desse percurso, ou seja, que ele está submisso ao registro imparcial. Essa visão tradicional consolidou o pensar a história, os fatos sempre presentes, sempre reeditados. Jeanne Marie Gagnebin, ao abordar o pensamento de Santo Agostinho, discute a existência temporal e a tensão entre o tempo humano e o tempo divino: “À dialética tempo-eternidade corresponde, no seio da própria existência temporal, a dialética entre *distentio* – a tensão com o dilaceramento doloroso – e *intentio* ou *attentio* – a tensão como intensidade, força, concentração” (2005: 76). Essa tensão sempre presente ao mesmo tempo em que é elemento de construção também impele para a impossibilidade do pensar, ou seja, a tensão é tanta – trazida pela lembrança de todos os fatos e pela compreensão de suas contradições – que traumatiza o indivíduo e a coletividade. É necessário esquecer, apagar ao menos partes do passado e da memória para garantir o futuro.

Cabe salientar que até o momento se pensou e articulou em função da incapacidade do ser humano em dar conta de tudo o que ocorreu por meio da memória, e que a história – quando se propõe a fazer isso (abranjer a totalidade e reter a verdade) – pode evidenciar uma espécie de trauma coletivo. No início deste texto, está evidenciado que o esquecimento também é sinônimo de perda da própria consciência histórica. O confronto entre o trauma e a perda da condição de sujeito – lembrar (de tudo) e esquecer (totalmente) – traz um clima de tensão que envolve a discussão dialética acerca do projeto de humanidade. O que é esquecido e o que é lembrado se relacionam com esse projeto. O confronto que ocorre entre o projeto da coletividade com a perspectiva individual pode representar um trauma. Márcio Seligmann-Silva traz uma leitura desse conceito freudiano a partir da visão de Walter Benjamin:

É interessante notar que Freud desenvolveu o seu conceito de trauma, entre outros textos, em *Para além do princípio do prazer* (1920), um

trabalho que inicia com uma reflexão sobre o caráter acidental e excepcional do acidente traumatizante, mas que depois se ocupa em descrever as pulsões estruturais (Eros e – sobretudo! – Tânatos) com base em termos muito semelhantes. Portanto, a leitura que Walter Benjamin fez desse texto de Freud – no seu ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire* (1930) – e que normalmente é vista como uma apropriação indevida do conceito freudiano de trauma por alargá-lo demais, de certo modo está *in nuce* em Freud. Para Benjamin, o choque é parte integrante da vida moderna: a experiência agora deixa de submeter-se a uma ordem contínua e passa a estruturar-se a partir de inúmeras “interrupções” que constituem o cotidiano moderno (2006: 49).

A noção de choque que Benjamin apresenta se distancia de um senso comum que se aproxima da noção de ruptura, de quebra, trazendo a perspectiva de choque da experiência humana em uma dimensão que paralisa e ao mesmo tempo deixa o indivíduo com todos os sentidos alertas. Essa sensação de alerta confronta o apagamento da memória em prol da exclusão da memória de forma seletiva e não como um projeto comum da coletividade. Nelly Richard discute essa realidade ao criticar o modelo consensual da “democracia dos acordos” no período da transição do governo chileno em 1989. Segundo Richard, “A ‘democracia dos acordos’ fez do consenso sua garantia normativa, sua chave operacional, sua ideologia desideologizante, seu rito institucional, seu troféu discursivo” (1999: 321). Partindo desse enfrentamento com um período que pretendia a um “consenso arbitrário”, Richard aborda as conveniências de uma memória seletiva, de uma imposição do que lembrar, daquilo que é julgado – por grupos dominantes – como a verdade a permanecer, como a lembrança autorizada. Ao contrário do que se pretende afirmar ao dizer que o esquecimento é importante para a sanidade humana, o apagamento da memória histórica é uma violência que carrega em si o trauma da lembrança. Pior ainda que não poder esquecer – lembrar de tudo como uma maldição – é não ser autorizado a lembrar...

A memória é um processo aberto de reinterpretação do passado que desfaz e refaz seus nódulos para que se ensaiem de novo acontecimentos e compreensões. A memória remexe o dado estático do passado com novas significações, sem parar, que põem sua recordação para trabalhar,

levando começos e finais a reescrever novas hipóteses e conjecturas para desmontar com elas o fecho explicativo das totalidades demasiado seguras de si mesmas. E é a laboriosidade dessa memória insatisfeita, que não se dá nunca por vencida, que perturba a vontade de sepultamento oficial da recordação vista simplesmente como depósito fixo de significações inativas (1999: 322-323).

As ditaduras e os processos autoritários que legitimaram os crimes cometidos culminaram, com base na afirmação de Regina Dalcastagnè acerca da ditadura militar do Brasil, em um esquecimento institucionalizado, em um apagamento da memória do tempo da opressão. O apagamento pode até ocorrer, mas o trauma – mesmo que a memória seja falha pela aplicação dessas técnicas e políticas de esquecimento – perdura e obras literárias engajadas resgatam parte dessa indignação e revolta. Pode-se afirmar que ainda está presente a necessidade de dizer que “foram tantos os mortos, os torturados e os humilhados que faltaria espaço onde refugiar a sua dor” (DALCASTAGNÈ, 1996: 15).

A memória, nessa perspectiva, adquire um duplo entendimento: o das lembranças individuais e a noção de uma memória coletiva, de uma interpretação histórica. Beatriz Sarlo comenta que a experiência particular, a lembrança experienciada, estão limitadas ao sujeito e ao seu mundo circundante, sendo o discurso de terceiros o responsável pela informação dos demais fatos, complementando a narrativa.

A palavra *pós-memória*, empregada por Hirsch e Young, no caso das vítimas do Holocausto (ou da ditadura argentina, já que se estendeu a esses fatos) descreve o caso dos filhos que reconstituem as experiências dos pais, apoiados na memória deles, mas não só nela. A *pós-memória*, que tem a memória em seu centro, seria a reconstituição memorialística da memória de fatos recentes não vividos pelo sujeito que o reconstituiu e, por isso, Young a qualifica como “*vicária*”. Mas mesmo caso se admita a necessidade da noção de *pós-memória* para descrever a forma como um passado não vivido, embora muito próximo, chega ao presente, é preciso admitir também que *toda a experiência do passado é vicária*, pois implica sujeitos que procuram entender alguma coisa colocando-se, pela imaginação ou pelo conhecimento, no lugar dos que viveram o fato. Toda a narração do passado é uma representação, algo dito *no lugar* de um fato. O *vicário* não é específico da *pós-memória* (SARLO, 2007: 93).

Assim, lembrar é reconstrução, é necessidade, é relação com a cultura. A memória é a sanidade do humano – paradoxalmente ao seu excesso. A opressão é sinônimo de trauma – seja esta opressão advinda de processos autoritários ou da relação humana com sua incompletude. Ao oprimido só resta sua capacidade de lembrar. Quando até mesmo esta lhe é negada, o trauma é sua companhia indesejável.

Lizandro Carlos Calegari parte da constatação de que o século XX foi o mais destrutivo da história da humanidade. Amparado nas definições de Eric Hobsbawm (*Era dos Extremos*) e de Cathy Caruth (*Era das Catástrofes*), Calegari sustenta que, ao lado dessas duas definições, também é possível pensarmos o século XX como a “Era do Trauma”, pois, em nenhum outro momento da história, o homem esteve tão vulnerável e exposto a situações que pudessem abalar sua integridade. Alerta, com suas reflexões, para o caráter latente do trauma e dos elementos que o consolidaram. A permanência do trauma pode fazer com que eventos históricos que parecem impossíveis de se repetir tenham condições de surgirem com uma aparente “normalidade” para as novas gerações. A perda da condição humana é o mais grave resultado do trauma. E essa condição humana é que pode fazer frente ao desumano, à barbárie legitimada.

“Trauma e memória em *Batismo de sangue*, de Helvécio Ratton” é o título do texto de Calegari. Sua discussão evidencia que a “política da memória encerra uma dupla faceta. Por um lado, o sujeito traumatizado deseja esquecer o episódio violento vivenciado; por outro, esse esquecimento não é aconselhado, pois negar o passado é abrir fendas para a possibilidade de repetição do evento. Entretanto, o que se tem observado contemporaneamente é uma tendência por políticas que visam a desqualificar a intensidade e mesmo a ocorrência de determinados episódios. Por incrível que pareça, existem trabalhos de feição histórica que apontam justamente para a premissa de que o holocausto não aconteceu realmente”.

Ricardo André Ferreira Martins, enfocando três aspectos críticos – a crítica comparada, a social e a psicanalítica –, pretende discutir narrativas do trauma e da violência na obra de Mia Couto (*Cada homem é uma raça, O último vôo do flamingo e Auto-retratos*). Seu argumento crítico inicial é apontar para a perspectiva reducionista do modelo de leitura imanente, que se afasta do caráter histórico e social. A abordagem intrínseca ao texto acabou, durante muito tempo, por negligenciar os aspectos que o transcendem, bem como a contribuição da filosofia, da sociologia, da psicanálise – em uma proposta interdisciplinar – para a leitura de obras literárias. Ao enfatizar o que hoje considera uma obviedade para os estudiosos: a do entendimento de que o texto literário é ao mesmo tempo diacrônico e sincrônico, intrínseco e extrínseco, chama a atenção para a necessidade desse entendimento e de sua aplicação no processo de análise e interpretação. É importante afirmar que o consenso não é garantia de que o entendimento acerca da crítica não fique apenas no âmbito do clichê, ou seja, a obviedade não implica um fazer fácil e legitimado, mas um constante aprendizado que se renova a cada leitura. “Logo, estudar literatura é também ter a percepção de que o texto literário, como a própria literatura, é uma construção histórica, cultural e socialmente situada, cuja imanência revela apenas um dos aspectos de sua historicidade radical e inescapável”.

Martins comenta a importância inequívoca da obra de Mia Couto para o entendimento da literatura pós-colonial moçambicana passando pela noção de trauma coletivo. A obra de Mia Couto teria, na concepção apresentada, um caráter curativo, ou seja, uma tentativa de elaborar um processo de revitalização de uma identidade devastada por um processo de guerras e de opressão. Enfatiza que os elementos oníricos, surreais e absurdos se incorporam a um caráter de denúncia social e política. “Contudo, em diversos momentos da narrativa coutista, para a denúncia tornar-se ainda mais impactante, o realismo mágico e/ou onírico cede lugar à verossimilhança, de modo que o autor tece uma bricolagem de diversos elementos fabulativos a fim de provocar um efeito catártico sobre os leitores, que assim conhecem as formas mais sutis de violência infligidas ao

povo moçambicano”.

“Interrogando o humanismo cartesiano: a lógica do corpo na ficção de J. M. Coetzee” dá título ao trabalho de Denise Almeida Silva. A abordagem do humanismo por parte das sociedades pós-coloniais evidencia dois aspectos distintos. O primeiro evidencia o projeto humanista a partir do período renascentista e o segundo é marcado pela revolução filosófica e científica consolidada pelo Iluminismo. Evidencia, assim, o confronto entre os grandes paradigmas da filosofia: o *rememorar* como sinônimo de *conhecer* caracterizando uma visão de mundo metafísica; o conscientizar como caráter educativo e formativo da humanidade, sustentando a perspectiva epistemológica; e o diluir/reconstruir enfatizando a inserção de pequenas histórias em oposição às grandes narrativas que caracteriza a sociedade contemporânea a partir da virada linguística. Apresenta as contradições desses projetos, como a rejeição do pensamento cartesiano à percepção dos sentidos a partir de suas limitações, não aceitando a falibilidade humana no processo interpretativo filosófico. Ao não levar em consideração essa realidade, acaba por entrar em um aspecto paradoxal ao afirmar a incompletude dos sentidos humanos e a possibilidade de distanciamento da condição humana para a reflexão filosófica.

Assim, Silva afirma que “Coetzee propõe a noção de uma alma corporificada. Uma vez que concebe ao homem como sendo corpo, extensão e a percepção sensual são privilegiadas em relação à abstração racional”, opondo-se aos fundamentos do pensamento cartesiano. Analisando o primeiro romance do Coetzee – *Terras de Sombras* – identifica a incapacidade do indivíduo em se formar, pois o discurso não lhe pertence. Essa forma de narrar evidencia o direito à liberdade e dignidade humanas ao constatar que o discurso de inferioridade em relação ao explorador branco se desfaz mediante as necessidades desse ser superior. São os inferiores – os Outros deformados – que podem suprir as necessidades mencionadas, mas não é apenas uma exploração direta, é uma opressão pelo fato de incutir uma visão de inferioridade que não existe, pois a necessidade não poderia

ser suprida pelo opressor, ou seja, o explorador depende do oprimido, tornando-se dependente da opressão que busca legitimar. Essa perspectiva embasa a análise de outros quatro romances de Coetzee (*À espera dos bárbaros*, *A ilha*, *A idade do ferro* e *A vida dos animais*), na qual é possível perceber a desconstrução do pensamento cartesiano e a correspondente denúncia do tratamento opressivo dispensado ao Outro, o marginal, decorrente de uma peculiar aplicação da lógica cartesiana por parte das classes dominantes.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- DALCASTAGNÈ, Regina. O sorriso dos canalhas. In: _____. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: UNB, 1996.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- RICHARD, Nelly. Políticas da memória e técnicas do esquecimento. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia da Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória e literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: UNICAMP, 2003.

Trauma e memória em *Batismo de sangue*, de Helvécio Ratton

Lizandro Carlos Calegari

AO LONGO DA HISTÓRIA, o homem ocidental experimentou diversos acontecimentos que colocaram em xeque a sua confiança frente às possibilidades de integridade e progresso. O primeiro dos grandes desastres a que se têm registros amplos diz respeito à peste negra no século XIV, fato que dizimou populações inteiras, colocando lado a lado vida e morte. Quatro séculos mais tarde, em 1755, o terremoto de Lisboa causou grandes perdas humanas, pondo em questão tanto a sabedoria quanto a benevolência divina. Além disso, pragas, inundações e incêndio devastadores – cada uma delas conhecidas como “holocausto” – abalaram a certeza do homem naquelas crenças que davam significado mais profundo à sua vida. Guerras que arrasavam cidades e países eram interpretadas como castigos divinos, a exemplos dos grandes cataclismos naturais. Nesses casos, as populações eram convidadas a renovar a sua fé e a fazer as pazes com Deus.

A chegada do século XX trouxe consigo ocorrências inéditas. Por um lado, o homem criou mecanismos capazes de controlar, até certo ponto, alguns desastres naturais; por outro, paradoxalmente, instituiu ele próprio meios que levaram ao extermínio milhões de pessoas. O progresso nas ciências e na organização racional da sociedade – novo local de depósito de fé contra as incertezas da vida – ofereceu ferramentas para uma destruição muito mais radical do que o ser humano imaginara possível. Afora as revoluções copernicana, darwiniana e freudiana, alguns outros golpes violentos nesse século atingiram a humanidade: a Primeira Guerra Mundial, a Segunda Guerra Mundial, Auschwitz e Hiroshima. Esses acontecimentos foram exemplares no sentido de demonstrar que, apesar dos grandes progressos científicos, tecnológicos e intelectuais, “o homem ainda é uma presa de forças irracionais que o incitam a empregar violência e dar livre curso à destruição” (BETTELHEIM,

1989: 21).

Dentre os diversos intelectuais de ciências humanas, o consenso é de que o século XX foi o mais destrutivo da história da humanidade. Eric Hobsbawm (1995), por exemplo, o definiu como a “Era dos Extremos”; Cathy Caruth (1995), por sua vez, o chamou de a “Era das Catástrofes”. A meu ver, uma denominação que se poderia colocar ao lado dessas duas é a “Era do Trauma”. O nazi-fascismo, o comunismo alemão, as ditaduras socialistas e as ditaduras hispano-americanas moldaram as políticas contemporâneas e problematizaram as relações entre indivíduo e sociedade. Em nenhum outro período, o homem esteve submetido a tantos eventos cuja intensidade pudesse abalar a sua integridade. O excesso de “real” (termo usado aqui no sentido freudiano) a que os indivíduos foram submetidos em decorrência dos episódios sangrentos deixou cicatrizes profundas que os marcaram individual e coletivamente.

Assim, hoje, depois de algumas décadas, em inúmeras partes do mundo, várias questões ligadas aos horrores relacionados aos regimes autoritários e totalitários estão sendo retomadas por estudiosos de diferentes áreas. Essa demanda de reflexões sobre o assunto é cada vez mais urgente porque, no momento atual, de acordo com Fredric Jameson (1997), estão se concretizando os horrores formulados nos anos 1930 e 1940 acerca da desumanização. Duas parecem ser as razões principais dessa discussão: a primeira tange à possibilidade de se ter um retorno aos traumas formulados no passado; a segunda diz respeito à necessidade de não se deixar esse passado se perder. Um outro motivo, de ordem pessoal, mas nem por isso menos importante, concerne aos impactos dessas forças destrutíveis no campo da estética.

As possibilidades de se reviverem os traumas formulados no passado não são absurdas. Segundo Aby Warburg (2008), o trauma não consiste num acontecimento circunscrito num período específico da história, mas algo que atravessa gerações, culturas e povos, devido a seu caráter atemporal e não-fundado. O trauma que não foi devidamente curado pode renascer de tempos em tempos e causar transtornos às suas vítimas. Conforme complementa Seligmann-Silva (2005: 69), “o distúrbio traumático é caracterizado por um período de latência, que pode chegar a atingir décadas. Só depois

desse período a neurose traumática brota”. Claro, convém a ressalva aqui de que o trauma herdado não apresenta as mesmas características do trauma vivido pelos sobreviventes, pois, enquanto as vítimas viveram, de fato, um excesso de real, as gerações subsequentes foram afetadas por meio de suas relações com os primeiros.

Entretanto, o fato de as gerações contemporâneas não terem vivido na pele os horrores que atingiram profundamente certas gerações não significa que podem se dar o direito de se manterem isentos e descomprometidos com a memória dos que se foram, pois as famílias dos sobreviventes vêm a sofrer das mesmas dores, embora em intensidade reduzida. Logo, a luta para se manterem vivas as lembranças do passado é importante para a definição do presente, mas também para a garantia de um futuro não ameaçador. Jeanne Marie Gagnebin (2004), nessa linha de argumentação, afirma que pode ser considerada testemunha aquela pessoa que ouve a narração insuportável do outro e que “aceita que suas palavras *revezem* a história do outro”, “não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente” (93).

A pergunta a ser colocada no âmbito dessa abordagem é a seguinte: como viver com uma situação existencial que não permite qualquer solução? Para que ocorra um alívio da carga traumática, de acordo com Dori Laub (1992), é necessário que a vítima recorra à terapia como forma de externalizar a sua dor, algo que deve ser feito na presença de alguém, no caso, um ouvinte em quem a vítima possa confiar para que dê suporte nos momentos críticos da rememoração. O trauma não é uma experiência corriqueira e passível de fácil compreensão e assimilação. Por isso, a pessoa traumatizada precisa de uma iniciação de modo que se sinta com o mínimo de condições para dar forma ao seu relato, qualquer que seja. Por ser atemporal, a intensidade da dor proporcionada pelo trauma não diminui nem passa a pertencer ao passado; é algo sempre presente, da ordem do dia.

Também dedicando atenção ao trauma, Hayden White (1994) afirma que o conjunto de acontecimentos do passado do paciente,

que são causa de seu sofrimento, manifestados na síndrome neurótica, deixaram de ser familiares, tornando-se ameaçadores, e assumiram um sentido que ele não pode aceitar nem rejeitar. O paciente, justamente por conhecer o evento muito bem, convive com ele constantemente de modo que se lhe torna impossível ver quaisquer outros fatos exceto aqueles que carrega na mente. De acordo com a teoria da psicanálise, o paciente “supertramou” esses acontecimentos, “carregou-os de um sentido tão intenso que, sejam reais ou apenas imaginários, eles continuam a moldar tanto as suas percepções como as suas respostas ao mundo muito tempo depois que deveriam ter-se tornado ‘história passada’” (103).

A solução para determinados traumas, para White, é levar o paciente a retramar toda a sua história de vida de maneira a mudar o sentido (para ele) daqueles episódios e a sua significação para a economia de todo o conjunto de acontecimentos que compõem a sua vida. Assim, a terapia é um exercício no processo de refamiliarizar os acontecimentos que deixaram de ser familiares. Como resultado, “os acontecimentos perdem seu caráter traumático ao serem removidos da estrutura do enredo em que ocupam um lugar predominante e [são] inseridos em outra na qual tenham uma função subordinada ou simplesmente banal como elementos de uma vida partilhada com os demais seres humanos” (104). Nesse sentido, partindo dos pressupostos desenvolvidos por Laub e White, os indivíduos que sofrem com as lembranças do passado não devem calar, mas exigir que os gritos de dor que ressoam do passado façam-se ouvir e ganhem forma e significação.

Esta constatação, aliás, pode ser comprovada perante a leitura de uma carta recebida por Bruno Bettelheim, sobrevivente de um dos campos de concentração na Europa, em reação aos seus artigos e palestras sobre sua experiência como ex-prisioneiro. Uma de suas leitoras/ouvintes assim se manifesta:

Após a guerra encontrei-me com Eva Hermann, uma cristã alemã que ficara prisioneira durante anos porque ajudara os judeus. Quando coloquei a questão do “porquê” para ela, respondeu-me: “Para que você prove pelo resto de sua vida que valeu a pena ter sido salva”.

Assim, isso levanta a questão, “Nós os sobreviventes temos uma res-

ponsabilidade?”

Talvez você possa escrever sobre esse tema.

Como mostra esta, não sou uma psicóloga (sou uma bibliotecária) e mais de uma vez em minha vida senti que existem problemas que não se pode resolver, mas com os quais devemos conviver (In: BETTELHEIM, 1989: 35).

Existe, nesse processo de ressignificação do trauma, a necessidade da narração (oral ou escrita) do passado. O silêncio, nesse caso, não funciona como estratégia de esquecimento, pois o conteúdo reprimido pode voltar a se manifestar e perturbar a vítima. Esta, por sua vez, fica presa a um duplo paradoxo: por um lado, sente necessidade de narrar o que lhe aconteceu; por outro, depara-se com a impossibilidade de atingir tal meta, já que, primeiramente, não encontra ferramentas para tal e, em segundo lugar, porque, segundo Sigmund Freud (1976), o traumatizado não consegue lembrar de todo o conteúdo reprimido dentro de si. Essa constatação conduz a uma reflexão a respeito dos depoimentos acerca dos horrores vividos por sobreviventes em campos de concentração ou em sessão de tortura, por exemplo. Tais depoimentos nada mais são do que relatos de experiência ou, dito em outros termos, são testemunhos. Como afirma Elie Wiesel (1977, p. 9 apud FELMAN, 2000: 18), se os gregos inventaram a tragédia; os romanos, as epístolas; a Renascença, o soneto; então a geração do século XX criou uma nova literatura, “aquela do testemunho”. Conforme complementa, “temos todos sido testemunhas e sentimos todos que temos que testemunhar para o futuro”.

As questões acerca da dificuldade ou impossibilidade de narrar acontecimentos em situações extremas aparecem já esboçadas num pequeno texto escrito por Walter Benjamin em 1933 intitulado “Experiência e pobreza”. Referindo-se à guerra de 1914 a 1918, o autor argumenta que, nessa terrível experiência histórica, “os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis” (1994: 114-115). A constatação de Benjamin aponta para pelos menos duas possibilidades interpretativas, e não excludentes. A primeira diz respeito ao fato de os soldados não encontrarem um plano de referência linguística que

lhes desse suporte para a narração. A segunda concerne à falta de sentido que a guerra contemporânea tem para os indivíduos diretamente envolvidos nela. Diferentemente das batalhas épicas em que o herói e os guerreiros lutavam em prol da integridade da comunidade a que pertenciam, as guerras modernas são feitas por muitos para o benefício de poucos. Assim, as batalhas tornam-se sem sentido para os combatentes, ou seja, são acontecimentos incompreensíveis para quem as desempenha mecanicamente e sob ordens de um grupo específico e, por isso mesmo, os relatos sobre tais episódios são antiquados para muitos.

A constatação de Benjamin ganha, ainda, outra dimensão, simetricamente contrária à questão do silêncio. Muitos prisioneiros dos campos de concentração, depois de voltarem para casa, sentiram necessidade de narrar o que lhes havia acontecido. Primo Levi, ao retornar ao seu país, precisou escrever e relatar o que lhe havia acontecido nos campos de morte. As suas principais e mais famosas obras – *É isto um homem?* (1947) e *A trégua* (1963), por exemplo – são fruto de suas experiências nesses campos de extermínio. A primeira relata a luta dos sobreviventes no campo de Monowitz; a segunda conta como foi a evacuação dos alemães e a agonia das vítimas que ficaram para trás sem expectativas de um regresso ao lar. Paul Celan é outro sobrevivente que expressou sua perplexidade frente aos horrores do holocausto por meio de uma poesia fragmentada. Segundo o próprio autor, “[e]screvi poemas, por assim dizer, para me orientar, para explorar onde estava e para onde estava destinado a ir, para mapear a realidade para mim mesmo” (apud FELMAN, 2000: 38-39). Bruno Bettelheim, após ter sido libertado e se mudado para os Estados Unidos, diz:

[a] partir do momento em que cheguei a este país, semanas após minha libertação, falei sobre os campos a todos que estivessem dispostos a escutar, e a muitos outros não tão dispostos a isto. Apesar da dor que isto trazia de volta à minha mente, eu o fazia porque tão repleto de experiência que não poderia ser contido. Fiz isto, também, porque estava ansioso para que o maior número possível de pessoas tivesse consciência do que estava se passando na Alemanha nazista, e por um sentimento de dever para com aqueles que ainda sofriam nos campos (1989: 25).

Nos três casos, a necessidade de Levi, Celan e Bettelheim narrem o que lhes havia ocorrido nos campos de concentração sugere o avesso ao silêncio; indica, ainda, uma desmedida, uma hipertensão. Essa incapacidade de silenciar a experiência repousa, na maioria das vezes, no desejo (pessoal) de alcançar uma maior lucidez sobre algum problema incômodo, enfim, propor um sentido para algo fragmentado. No entanto, como lembra Shoshana Felman (2000), uma vez que o testemunho não pode ser substituído, repetido ou relatado por outro sem perder sua função como testemunho, “o fardo da testemunha – apesar de seu alinhamento a outras testemunhas – é radicalmente único, não intercambiável e um fardo solitário” (15). A exemplo do testemunho, que nunca é total, a reintegração da personalidade, tal como foi antes, é impossível. O sobrevivente sabe que sua vida se tornara tão fragmentada, que ele se sente incapaz de juntá-la novamente. Conforme complementa o próprio Bettelheim, “incapazes de embarcar na tarefa árdua e arriscada de integrar suas personalidades, estes sobreviventes sofrem de uma perturbação psiquiátrica que foi chamada de *síndrome dos sobreviventes aos campos de concentração*” (1989: 37).

Como quer que seja, segundo Wiesel (1990), é necessário contar para gerações futuras o que aconteceu, tanto em nível individual quanto coletivo, para que os fatos não sejam esquecidos. A experiência vivida, entretanto, como já se assinalou, não pode ser narrada por uma outra pessoa, e a vítima, devido ao trauma e aos lapsos de memória, não consegue elaborar um relato totalizante, que dê conta do “real” vivido. Ademais, o sobrevivente não pode contar com um plano de referências que lhe dê suporte ao seu relato, já que está abalada a possibilidade de apreender esse “real”. Aliás, qualquer tentativa de apreensão de experiências dessa magnitude dentro de paradigmas realistas implicaria reduzir o acontecimento a um plano assimilável pelos sentidos, algo que falsearia a realidade e a dimensão do evento. Tudo isso exige revisão de métodos, pois, como destaca White (1992: 52), os “velhos modos de representação se provaram inadequados”. O autor questiona os fundamentos dos paradigmas de representação, contudo, não sugere que se desista do esforço de representar determinados episódios.

O trauma, conforme descrição proposta por Cathy Caruth (2000), é “a resposta a um evento ou eventos violentos inesperados ou arrebatadores, que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, mas retornam mais tarde em *flashbacks*, pesadelos e outros fenômenos repetitivos” (111). Em razão dessas características, ele passa a ser um “real” impossível de simbolizar. O indivíduo traumatizado é acometido por uma cisão na sua vida: antes e depois do trauma, sendo que o segundo indivíduo, o sobrevivente, converte-se num morto camuflado, escravo de um passado que permanece vivo. Devido à falha do princípio de prazer e, como decorrência disso, a ativação do princípio de morte, ele é levado a desejar a morte, já que não é capaz de carregar o fardo da dor consigo (cf. BRAUNSTEIN, s. d.). Dito em outros termos, quando a pulsão de morte sobrepuja completamente as pulsões de vida, ou seja, à medida que as pulsões de vida enfraquecem, abre-se a porta para que a pulsão de morte domine o indivíduo, o que justifica por que os judeus puderam ser conduzidos às câmaras de gás sem resistir.

O trauma não vem sozinho. Ele vem acompanhado por uma série de sintomas como pesadelo, delírio de perseguição, depressão melancólica, desejo de morte, regressão ao comportamento infantil, desintegração da personalidade, incapacidade de relacionamento e lapsos de memória. O indivíduo traumatizado é incapaz de lembrar de todo o conteúdo reprimido, mesmo quando o psicanalista desenvolve estratégias a fim de ajudá-lo. Ao não recordar que sua experiência é parte do passado, está fadado a repetir o conteúdo reprimido. Nesse caso, os sonhos o jogam de volta à situação do trauma, com o intuito de fazer com que ele complete a tarefa ainda não realizada. Conforme explica Caruth (2000: 115), seguindo a teoria freudiana, o sujeito sonha porque não consegue enfrentar a consciência da morte quando está em vigília. O sobrevivente é incapaz de ver o horror e estar acordado ao mesmo tempo.

A política da memória encerra uma dupla faceta. Por um lado, o sujeito traumatizado deseja esquecer o episódio violento vivenciado; por outro, esse esquecimento não é aconselhado, pois negar o passado é abrir fendas para a possibilidade de repetição do evento. Entretanto, o que se tem observado contemporaneamente é uma tendência por políticas que visam a desqualificar a intensidade e mesmo a

ocorrência de determinados episódios. Por incrível que pareça, existem trabalhos de feição histórica que apontam justamente para a premissa de que o holocausto não aconteceu realmente. Soma-se a isso o fato de os testemunhos dos sobreviventes serem tão veementes e incríveis, carregados de horror, que passam a ser suspeitos de inverdade. O próprio Bettelheim confessa que ministrou uma palestra sobre o holocausto nazista para aproximadamente trezentas pessoas que, segundo ele, eram muito acima da média em inteligência, educação e consciência social, mas, nos seus termos, “fiquei chocado com o pouco que estas pessoas sérias e bem intencionadas haviam realmente entendido do que acontecia e o que isto deveria significar hoje” (1989: 33). Aqui, ainda, não dá para deixar de mencionar o famoso caso Adolf Eichmann brilhantemente estudado por Hannah Arendt no livro *Eichmann em Jerusalém* (2009), de 1963.

É claro que o testemunho não pode apagar o holocausto nem negá-lo, muito menos trazer de volta os mortos ou desfazer o horror, ou mesmo restabelecer a segurança, mas conforme argumenta Dori Laub (1992, p. 21), a consciência dessa impossibilidade já se constitui num primeiro passo que auxiliará na cura terapêutica. A vítima deixa para trás ilusões insustentáveis e passa a conceber as perdas como parte de sua vida. Conforme o autor sustenta, trata-se de um processo dialógico de exploração e reconciliação de dois mundos diferentes: aquele que foi destruído de maneira brutal e outro que agora passa a existir. Após a libertação dos campos de morte, muitos prisioneiros acreditavam na possibilidade de retornar a ser a mesma pessoa de antes, mas acreditar que isso pudesse acontecer era antes uma estratégia para suportar psicologicamente a degradação do que uma verdade.

Trauma e memória ganharam lugar de destaque nas últimas décadas no âmbito dos estudos acadêmicos, em particular no que diz respeito à sua forma de representação no campo dos estudos literários. Em seu artigo “A história como trauma”, Seligmann-Silva (2000) desenvolve uma apurada discussão sobre o tema do holocausto e a sua relação com as formas de representação estética. Nesse texto, o crítico destaca que a experiência moderna está “repleta de choques, de embates com o perigo” (73). Como decorrência disso, o estudioso frisa que o elemento universal da linguagem é posto em questão

tanto quanto a possibilidade de uma intuição imediata dessa realidade. Nesse particular, como complementa Geoffrey Hartman (2000: 219), “para lidar honestamente com o extremo, precisamos, provavelmente, de meios representacionais extremos e da aceitação de um certo grau de dessensibilização”.

Centrado na Shoah, Seligmann-Silva (2000) chama atenção para os problemas e para as dificuldades de um historiador em representá-lo, pois este ficaria preso a um duplo mandamento contraditório: “por um lado, a necessidade de escrever sobre esse evento, e, por outro, a consciência da impossibilidade de cumprir essa tarefa por falta de um aparato conceitual ‘a altura’ do evento, ou seja, sob o qual ele poderia ser subsumido” (78). Assim como o historiador, os poetas também se veem ameaçados pelo desafio de absorver e atribuir legitimidade ao evento, pois haveria uma cisão entre a linguagem e o acontecimento, já que seria impossível recobrir o vivido, o “real”, com o verbal. Seligmann observa que essa incapacidade de recepção de um evento que vai além dos limites da percepção humana e que se torna algo sem-forma concorre, na perspectiva psicanalítica, para o problema do trauma. Justamente por problematizar a possibilidade de um acesso direto ao “real”, esse problema psicanalítico torna-se um problema estético de representação.

Nesse caso, entretanto, Hartman (2000) adverte para o fato de que seria enganoso considerar os relatos de testemunho como uma forma de arte, pois “eles resistem ao paradigma da mestria artística, tanto quanto a outras formas de integração psíquica” (216), ou seja, o extremo escaparia ao conceito, de modo que a representação realista falsearia o que de fato aconteceu. Dito em outros termos, a gravidade e a intensidade de evento não permitem que se assimile uma experiência como a Shoah sem sofrer o seu impacto. Portanto, representar a experiência da catástrofe em proporções tais como a história do século XX demonstrou implicaria uma renúncia dos modos convencionais de representação, pois estes seriam incapazes de preservar a singularidade da experiência e a perplexidade que deve acompanhá-la.

Ainda no âmbito da arte, o cinema, da mesma forma que a literatura, não dispensaria questões vinculadas ao trauma. Os primeiros grandes estudiosos a teorizarem sobre a sétima arte – Walter

Benjamin e Siegfried Kracauer, mais notadamente – pensam esta tecnologia como algo predestinado a expor os traumas humanos, sendo ele próprio algo “impregnado de um caráter traumatizante” (SELIGMANN-SILVA, 2008b: 95). Aliás, um retorno a Aristóteles, mais precisamente na sua *Poética* (1966), permite definir a tragédia como a imitação de ações praticadas por homens superiores a qual suscita o terror e a piedade, visando à purificação das emoções. Na tragédia, pode-se identificar um dispositivo trágico, e o cinema “funciona como uma espécie de multiplicador da capacidade do dispositivo trágico” (Id., *Ibid.*: 96).

Esses conceitos operados pela tragédia grega são importantes para se entender alguns aspectos do cinema contemporâneo brasileiro sobretudo aquele surgido em 2002 e 2003 em virtude de veicular um tipo cru de realismo. O mais curioso a ser observado nessa produção mais recente é que se apagam as fronteiras entre a vida e a ficção, delineando “uma espécie de antiestética, com caráter mais indicial e anti-ilusionista, posto a uma tradição metaforizante” (Id. *Ibid.*: 97). O que é muito interessante em parte dessa produção fílmica caracterizada por um forte teor realista, é que ela aproveita da tragédia o espetáculo da dor e o gesto de empatia e de piedade, mas não realiza uma catarse, mas uma “contracatarse” (Id. *Ibid.*: 100). Dois exemplos aqui ilustram tais diferenças: *Tropa de elite* e *Zuzu Angel*.

Tropa de elite (2007), do diretor José Padilha, conta, do ponto de vista do capitão Nascimento (personagem interpretado por Wagner Moura), a tentativa de contensão da criminalidade nos morros cariocas. O ano é 1997. Para o policial do BOPE, este lugar é simplesmente uma reunião de marginais e drogados que merecem ser tratados com forte represália e punidos com a morte. Por ser narrado em primeira pessoa, o filme centra-se em cenas em que os policiais são dotados de traços positivos, pois acenam contra a criminalidade e em prol da classe média, vulnerável à violência urbana praticada pelos favelados. Estes, por sua vez, são representados com características negativas. Logo, o público de classe média que assiste ao filme se solidariza com as atitudes dos policiais e condena os criminosos. Para incitar ainda mais a fúria dos telespectadores, um colega de

Nascimento é morto por traficantes, e agora, o que se espera, é a punição do bandido, no caso, Baiano (Fábio Lago). Como não podia deixar de ser, ele é encontrado e assassinado, satisfazendo a expectativa de muitos ou de todos. Nesse caso, portanto, tem-se uma apologia à violência contra criminosos, já que o público sai das salas do cinema satisfeito com o desfecho da obra e com o sentimento de que “bandido deve ser morto mesmo”. Enfim, opera-se no telespectador um efeito catártico que reforça a convicção de que a violência é algo legítimo e aprovado pelas “pessoas de bem”. Em outros termos, *Tropa de elite* patrocina a violência como mercadoria e oferece a seus consumidores um pacote ideológico fascista.

Essa articulação e essa montagem de argumentos que o filme de Padilha promove em favor dos policiais e contra traficantes, favelados, assassinos e miseráveis são passíveis de compreensão, considerando-se uma sociedade de tradição autoritária como a brasileira, pelos seguintes argumentos. Conforme Seligmann-Silva (2008b), “o Estado necessita de inimigos para justificar a exceção e se manter no poder. O inimigo interno [...] é apresentado como o bode expiatório, material sacrificial, para o rito de catarse e manutenção do Estado. O cinema entra nesta cena biopolítica com um papel a cumprir, quer isto esteja consciente ou não aos seus produtores” (105).

Por outro lado, o filme *Zuzu Angel* (2006), de Sergio Rezende, não provoca nos telespectadores o mesmo sentimento despertado por *Tropa de elite*. A obra narra a história de Zuleika Angel, a Zuzu (Patrícia Pillar), e a de seu filho Stuart Edgar Angel Jones (Daniel de Oliveira), quando do envolvimento deles com os episódios da Ditadura Militar. Zuzu é mineira e fora casada com o americano Norman Angel Jones (Ísio Guelman), com quem teve três filhos. No Rio de Janeiro, para onde se transferiu depois de seu divórcio, construiu sua vida costurando para fora. Aos poucos, firmou certo nome. Em 1971, estava no auge de sua carreira profissional como estilista de moda, fazendo sucesso inclusive nas passarelas norte-americanas. Não obstante as suas conquistas, a sua vida não era apenas alegria.

Suas angústias eram decorrentes das atitudes de seu filho, que, além de pertencer à turma do Lamarca, militante brasileiro e guerrilheiro comunista, era um combatente político, considerando-se socialista e revolucionário. Ele e seu grupo iam às ruas protestar contra

as injustiças do sistema, contra o imperialismo e a favor da liberdade. Depois de seis meses sem ouvir a voz de Stuart, certo dia, Zuzu recebe um telefonema anônimo informando-lhe de que o filho havia sido preso pela Polícia do Exército. A partir desse momento, iniciam-se os trabalhos da mãe para saber o paradeiro do filho. Em determinada ocasião, por meio de uma carta, fica sabendo que Stuart fora brutalmente assassinado. A mãe fica desnorтеada com a trágica notícia; no entanto, agora, sua missão é outra: não mais descobrir o que aconteceu com o filho, mas reunir provas para incriminar os culpados pela tortura e morte de Stuart. Essa tentativa de trazer à tona a verdade é vista como ameaça pelas autoridades, que causam a sua morte.

A morte de Zuzu, em 1976, foi declarada acidental. Chico Buarque, amigo da famosa estilista, distribuiu 60 cópias da declaração da vítima às personalidades e à imprensa. Nenhum órgão se atreveu a publicá-las. Vinte anos depois, a Comissão dos Mortos e Desaparecidos Políticos, constituída pelo Governo Brasileiro, após uma perícia irrefutável e uma testemunha ocular, concluiu que ela fora realmente assassinada. Portanto, diferentemente de *Tropa de elite*, que faz uma apologia à violência e alimenta valores fascistas, *Zuzu Angel* provoca a indignação de seus telespectadores de modo que estes se colocam contra a violência institucionalizada e contra o poder.

A propósito, nos últimos anos, uma série de filmes sobre a Ditadura Militar tem surgido como forma de tentar esclarecer o que poderia ter acontecido nos porões dos cárceres brasileiros naquela época. Alguns dos mais conhecidos são, além de *Zuzu Angel* (2006), de Sérgio Rezende, já mencionado, *Tempo de resistência* (2003), de André Ristum, *Quase dois irmãos* (2004), de Lúcia Murat, *Voo cego rumo sul* (2004), de Hermano Penna, *Araguaya: a conspiração do silêncio* (2004), de Ronaldo Duque, *Cabra cega* (2005), de Tony Venturi, e *Batismo de sangue* (2006), de Helvécio Ratto. Dentro dessa lista de obras, para fins de investigação mais detida neste trabalho, elegeu-se a última delas, justamente por colocar lado a lado a questão da memória e do trauma.

Batismo de sangue foi realizado em 2006 e lançado em 2007. O filme, que narra fatos reais baseados no livro homônimo de Frei

Betto, situa-se no final da década de 1960, na cidade de São Paulo, na ocasião em que o convento dos frades dominicanos torna-se uma das mais fortes resistências à Ditadura Militar em vigor no Brasil. Movidos por ideais cristãos, os freis Tito (Caio Blat), Betto (Daniel de Oliveira), Oswaldo (Ângelo Antônio), Fernando (Léo Fernando) e Ivo (Odilon Esteves) passam a apoiar logística e politicamente o grupo guerrilheiro da Ação Libertadora Nacional (ALN), liderado na época por Carlos Marighella (Marku Ribas). O grupo dissocia-se após uma conversa entre Frei Diogo (Jorge Emil) e seus frades, quando se conclui a necessidade de sua dispersão a partir daquele momento.

Frei Ivo e Frei Fernando partem para o Rio de Janeiro, onde são surpreendidos e torturados por oficiais brasileiros que, acusando-os de traidores da igreja e da pátria, perguntam por informações sobre o local de reunião do grupo para a posterior captura e execução de seu líder, Carlos Marighella. Após sofrerem cruel tortura, os frades informam aos policiais o horário e o local de reunião do grupo onde Marighella costuma receber recursos oriundos da igreja. Marighella é então surpreendido e executado por policiais do DOPS paulista, sob o comando do delegado torturador Fleury (Cássio Gabus Mendes). Frei Betto, refugiado no interior do Rio Grande do Sul, é encontrado, preso, e une-se ao restante do grupo no presídio de Tiradentes, em São Paulo, em 1971. Os frades são posteriormente julgados e sentenciados a quatro anos de reclusão em regime fechado.

A única exceção é Frei Tito, que, liberto por um processo de negociação para a libertação do embaixador suíço sequestrado pela ALN, exila-se na França. Antes, porém, ainda em solo brasileiro, fora torturado no pau-de-arara, na cadeira do dragão, com choques e pauladas, ficando sem dormir e sem comer durante três dias, o que o levou a uma primeira tentativa de suicídio. Na França, no Convento de La Tourette, longe de sua pátria e de seus amigos, cai em depressão e, o que é pior, não consegue esquecer as cenas de tortura a que foi submetido. Inicia um tratamento com um psicólogo, mas logo desiste, pois não consegue trazer à tona os episódios que constituíram o trauma, nem mesmo se livrar dos fantasmas da sua dor.

No convento, começa a ter reações estranhas, mas não incoeren-

tes com a sua condição. Numa celebração religiosa, ao receber a hóstia de um padre, lembra do choque que recebera na língua, algo que o impede de receber a comunhão, fugindo para uma floresta. Ao ver certos padres, os confunde com Fleury, o torturador. Como se não bastasse isso, coloca-se em posição de fuzilamento, pois tem internalizada a ideia de ter traído os dominicanos e o Brasil. Em todas essas situações, conforme nota Néstor Braunstein (s. d.), “o traumatizado é um sobrevivente, um ser que, de forma metafórica, tomou o lugar de um outro que vivia anteriormente”. Nessa perspectiva, o trauma cortou a vida da vítima, no caso, Frei Tito, em duas partes, antes e depois, “só que aquele que respira depois não é o mesmo de antes. Um morreu, outro ficou em seu lugar” (Id.). “Aquele ‘que voltou a nascer’ é um lesado, um sonâmbulo que carrega os restos mortais daquele que não voltará mais” (Id.). Dito em outros termos, as pulsões de morte sobrepujaram completamente as pulsões de vida. Conforme complementa Bettelheim:

[s]ob tais condições, o ego da maioria das pessoas é incapaz de protegê-las contra o impacto devastador do mundo exterior; são incapazes de exercer sua tarefa normal de avaliar a realidade corrente ou prever o futuro com razoável precisão, tornando assim impossível qualquer tentativa de influenciá-lo (1989: 113).

Em termos psicanalíticos, a função do ego é proteger o bem-estar interior e exterior e, acima de tudo, a sobrevivência do indivíduo através da mediação entre os mundos externo e interno e da concordância entre os dois. O trauma, por sua vez, resulta de um fracasso dos mecanismos de defesa do eu os quais deveriam ser restaurados de modo a devolver ao sujeito a possibilidade de racionalização, intelectualização e transformação. No entanto, não é isso que se observa em *Batismo de sangue*. Frei Tito é incapaz de reintegrar a sua personalidade, é um sujeito emocionalmente esgotado, vivendo uma situação existencial que não lhe permite qualquer solução. Nesses casos, falta a ele autonomia, autoestima e capacidade de se relacionar, de modo que permanecer vivo exige uma poderosa determinação. Ele se afasta de Deus, e isso demonstra que perdeu suas convicções de vida.

As reações de Tito, no convento Francês, além de estranhas, revelam uma regressão a comportamentos infantis. Ele desenvolve atitudes que são características da infância e da adolescência, como esconder-se na floresta, não conversar com sua mãe em horários específicos, principalmente à noite, quando ela vai visitá-lo, ou brincar com objetos. Essa volta ao passado, na verdade, é uma estratégia que o indivíduo desenvolve como forma de aceitar mais facilmente determinadas condições, enfim, é uma forma para negar o que aconteceu, para não se sentir culpado, principalmente pelo fato de ter sido acusado por Fleury como traidor do seu grupo e de sua pátria. Como quer que seja, ele é escravo de um passado que não quer ir embora e, em razão disso, sente que sua vida encontra-se em perigo a todo momento. O trauma, portanto, é imune ao tempo, “porque não se resigna a ser passado” (BRAUNSTEIN, s. d.). Como complementa Seligmann-Silva (2008a: 69), “o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa. O trauma mostra, portanto, como o fato psicanalítico prototípico no que concerne à sua estrutura temporal”.

Frei Tito não consegue superar as sequelas psicológicas sofridas após ser preso e torturado, e acaba suicidando-se ainda na França. Ou seja, a sua vida havia se tornado tão fragmentada, que se sentia incapaz de juntá-la outra vez. Torna-se um morto camuflado. “Tal é o significado de sobre-vivência. Vive-se sobre um cadáver” (BRAUNSTEIN, s.d.). Nesse sentido, segundo Bettelheim (1989: 16), “quando a vida parece ter perdido todo o significado, o suicídio parece a consequência inevitável”.

Referências

Filmografia

TROPA de elite. Direção de José Padilha. Brasil, Universal Pictures do Brasil e The Weinstein Company Distribuidoras, 118 min., son., color., ação, 2007.

BATISMO de sangue. Direção de Helvécio Ratton. Brasil, Downtown Filmes Distribuidora, 110 min., son., color., drama,

2007.

ZUZU Angel. Direção de Sergio Rezende. Brasil, Warner Bros. Distribuidora, 110 min., son., color., drama, 2006.

Bibliografia

ARENDDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BETTELHEIM, Bruno. *Sobrevivência e outros estudos*. Trad. Maria Cristina Monteiro. Porto Alegre: ArtMed, 1989.

BRAUNSTEIN, Néstor. *Sobrevivendo ao trauma*. Trad. Marylink Kupferberg. s. d. Disponível em < <http://nestorbraunstein.com/escritos/index>>. Acesso em: 21 out. 2010.

CARUTH, Cathy (ed.). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.

_____. Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória). In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. In: _____. *Obras psicológicas completas*. Trad. Jayme Salomão e Christiano M. Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Vol. XVIII.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (re)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Unicamp, 2004.

HARTMAN, Geoffrey. Holocausto, testemunho, arte e trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX (1914-*

1991). Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAMESON, Fredric. *O marxismo tardio*: Adorno ou a perspectiva da dialética. São Paulo: Unesp, 1997.

LAUB, Dori. Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening. In: ____; FELMAN, Shoshana. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York / London: Routledge, 1992.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: ____; NESTROVSKI, Arthur (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

____. *O local da cultura*: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005.

____. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, vol. 20, n. 1, p. 65-82, 2008a.

____. Violência e cinema: um olhar sobre o caso brasileiro hoje. *Comunicação e Cultura*, Lisboa, n. 5, p. 95-108, 2008b.

WARBURG, Aby. *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Berlin: Akademie Verlag, 2008.

WHITE, Hayden. Historical Emplotment and the Problem of Truth. In: FRIEDLANDER, Saul (Ed.). *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

____. O texto histórico como artefato literário. In: _____. *Trópicos do discurso*: ensaios sobre a crítica da cultura. Trad. Alípio Correia de França Neto. São Paulo: Edusp, 1994.

WIESEL, Elie. The Holocaust as Literary Inspiration. In: ____ et al. *Dimensions of the Holocaust*. 2. ed. Evanston: Northwestern University, 1990.

Crítica comparada, crítica social e crítica psicanalítica: narrativas do trauma e da violência em Mia Couto

Ricardo André Ferreira Martins

A um poeta

*Longe do estéril turbilhão da rua,
Beneditino, escreve! No aconchego
Do claustro, na paciência e no sossego,
Trabalha, e teima, e lima, e sofre e sua!*

(Olavo Bilac)

A DESPEITO DE OPINIÕES correntes em contrário, não há separação entre o estético e o ideológico, assim como entre o histórico, o social e o cultural. Os estudos literários foram marcados muitas vezes, ao longo do século XX, pela ausência quase absoluta de interdisciplinaridade e pela tensão dialética entre crítica intrínseca e crítica extrínseca, sendo que a primeira defendia, em diversos momentos, que a leitura do texto deveria realizar-se única e exclusivamente através do texto, sem o recurso à história, à filosofia, à sociologia, à psicanálise, como se o texto fosse um dado puro e imanente em si, onde seria possível reconhecer as marcas do fenômeno estético livre das injunções de leituras estrangeiras ao estudo da teoria da literatura; por outro lado, a crítica extrínseca, que apontava para os fatores supostamente externos ao texto, muitas vezes partia para uma leitura puramente documental e diacrônica do texto, lendo-o em diversos momentos como o simples painel das mudanças sociais em forma de escritura.

Importa dizer que ambas as abordagens, do modo como eram tratadas pela crítica acadêmica, não conseguiam enxergar o que hoje parece óbvio aos estudiosos do fenômeno literário, aos adeptos de uma teoria da literatura mais interdisciplinar e aberta: o fato de que o texto literário é extrínseco e intrínseco ao mesmo tempo, ao mes-

mo tempo diacrônico e sincrônico, sobretudo quando consideradas ambas as perspectivas, e que não é mais possível abrir mão de leituras esclarecedoras de um texto literário em nome de um purismo estético que desconsidera que a própria estética contém em si um princípio e uma escolha ideológicos, histórica, social e culturalmente situados e construídos. Portanto, um fenômeno saturado de historicidade e de ideologia como qualquer outro.

Os versos de Olavo Bilac que encimam este texto como epígrafe ilustram isso. O poeta dito parnasiano, ao escolher manter-se “longe do estéril turbilhão da rua” para isolar-se no silêncio do claustro de seu escritório, a fim de criar um poema formalmente perfeito, faz uma escolha de cunho estético e ideológico ao mesmo tempo. Considerando que Olavo Bilac vivia no Brasil e não em outro país, e que sua escolha por produzir uma estética supostamente alienada de nossos problemas sociais e históricos mais sérios denuncia-o como um autor que prefere não olhar para o “estéril turbilhão da rua”, pode-se supor que há alguma coisa nas ruas brasileiras que os poetas ditos parnasianos queriam ignorar, e é possível aventar que tais poetas, à procura de uma beleza formal pura e sem mácula, estivessem de costas para certos elementos perturbadores de nossa ordem social imersa em desequilíbrios e injustiças. Ora, o poeta parnasiano, ao ignorar o mundo social e histórico em seu verso faz uma escolha ideológica em não mostrá-lo, uma vez que a sociedade moderna torna-se um ambiente repugnante ao gosto estético difundido pelos praticantes do “parnasianismo”. O que não quer dizer que a estética parnasiana não seja válida como arte, sobretudo arte pela arte; simplesmente atenta-se para o fato de que ela não deseja ser o espelho crítico da sociedade em que é criada, e, portanto, é uma estética que prefere ignorar o dado social e histórico para revelar o compromisso ideológico com outra ordem de ideias, ideais e valores, onde o que conta é a pureza da imanência estética, sem qualquer vínculo com a denúncia e o engajamento sociais.

Contudo, há algum tempo que os estudos literários não se encontram mais na torre de marfim e pureza estética do parnasianismo, uma vez que a teoria da literatura conseguiu demonstrar que a estrutura linguística do texto literário, imerso na construção social que é a língua, está longe de ser uma instância da manifestação pura do

estético, e que um fenômeno dessa natureza, mesmo quando há o apagamento sistemático do social e do histórico, ainda permite vislumbrar que o texto não está despido de uma visão de mundo e, portanto, de um *parti-pris* ideológico qualquer. Ou seja, ideologia e estética são faces da mesma moeda, verso e reverso de um mesmo fenômeno, apesar de muitos críticos defenderem que o sujeito, por meio da estética, supere o dado ideológico.

No caso dos estudos comparados, o entendimento de que não é mais possível isolar o texto literário fora do social, do histórico e de ideológico tornou-se uma prática corrente entre os pesquisadores e estudiosos de literatura, de modo que já há certo consenso, sobretudo após a explosão dos Estudos Culturais, de que estudar o texto literário é também estudar história, filosofia, antropologia, sociologia, psicanálise, biografia, linguística, teoria da literatura, hermenêutica, atentando-se para os elementos sincrônicos e diacrônicos presentes no texto, documentais e monumentais, intrínsecos e extrínsecos. Logo, estudar literatura é também ter a percepção de que o texto literário, como a própria literatura, é uma construção histórica, cultural e socialmente situada, cuja imanência revela apenas um dos aspectos de sua historicidade radical e inescapável.

Para ir ao encontro dessa visão, através do método comparatista, o presente texto tem como objetivo investigar, de modo interdisciplinar, as narrativas ficcionais das literaturas de língua portuguesa que tematizam o trauma e a violência do homem negro contemporâneo e permitam, através da Literatura Comparada, o encontro entre imaginários e discursos sobre a escravidão, o preconceito, o recalque, enfim, os efeitos traumáticos sobre a identidade do homem negro.

Neste sentido, tomo como *corpus* de análise a obra ficcional de Mía Couto, narrador ficcional moçambicano, cujos textos abordam especificamente a tentativa de constituir uma reflexão sobre a identidade, a subjetividade, a violência, o trauma e a história de povos africanos em contextos pós-coloniais. Portanto, adoto sistematicamente as teorias sobre a dor, o trauma e a memória, aplicadas à interpretação das narrativas ficcionais destes autores, as quais serão o suporte interpretativo, evidentemente adaptadas às particularida-

des do comparatismo, sem desconsiderar elementos históricos e sociológicos no escopo da investigação científica e da interpretação ficcional, lançado âncoras a todo momento com os espaços social e cultural do autor em questão.

Apesar de Moçambique ter conhecido sua independência há cerca de quatro décadas, a história da dor e do trauma de seu povo ainda está por ser amplamente narrada em todas suas nuances, o que envolve um grande esforço de memória por parte dos narradores ficcionais como Mia Couto em trazer à tona, através da história e da literatura, o sofrimento recalcado de todo um povo massacrado pela dominação colonial e pós-colonial.

É neste sentido que a crítica psicanalítica pode se tornar também uma crítica sociológica e histórica, já que os seus procedimentos aplicam-se perfeitamente a coletividades inteiras, e não apenas a subjetividades individuais e particulares. Partindo-se desse princípio, é possível notar que grandes narrativas, tanto a histórica como a literária, articulam-se estruturalmente através de traumas, como o expressa Hayden White em *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura* (1994). Segundo White (1994: 103), a história dos eventos passados só se torna familiar quando perde aquele elemento de *estranheza* que impede a sua compreensão através da leitura da narrativa. Dessa forma, o leitor, ao acompanhar o relato de tais eventos, vê a estranheza dissipar-se através de seu entendimento penetrante do processo narrativo e, portanto, passa a compreender de modo profundo a sucessão dos acontecimentos subordinados, em termos de interpretação, aos demais acontecimentos da história, sem superestimá-los na ordem cronológica dos eventos narrados. Desta forma, à medida que o leitor os compreende, tais acontecimentos tornam-se familiares ao leitor, uma vez que agora possui mais informações e dados interpretativos sobre os acontecimentos retidos pelo raio fixo da narrativa, através do *enredo* permitido pela literatura ou pela historiografia.

Por esta razão, White aproxima o procedimento da narração ao que acontece através da psicoterapia. Na psicoterapia ou psicanálise, o conjunto de eventos do passado, retidos através da memória do paciente, são a causa crível de seu sofrimento, o qual se manifesta através de uma síndrome neurótica, em que tais acontecimentos

tornam-se estranhos e deixam de ser, portanto, familiares, tão enfatizados são a todo o momento pela memória traumatizada e pela dor que provocam no indivíduo. Desta forma, estes eventos assumem ares de estranheza, tornam-se misteriosos, amedrontadores, saturados de um sentido que o paciente não consegue aceitar e tampouco conjurar de sua memória. O paciente, contudo, tem plena consciência de quais são esses acontecimentos, embora eles venham acompanhados pelo estigma da dor e do trauma, de modo que ficam recalcados em sua consciência, evitando-os ou temendo sua aparição, apesar de continuamente presentes e lembrados. Contudo, a proximidade e a convivência exagerada com estes acontecimentos na memória hipertrofiam a sua percepção do mundo e sua sensibilidade perante a mesma ordem de eventos, quer no passado ou no presente, de modo que estes fatos encontram-se *supertramados*. Ou seja, tais acontecimentos encontram-se carregados de um sentimento extremamente intenso e dolorido, que assoma à consciência, não importando se pertencem à ordem do real ou do imaginário, e “continuam a moldar tanto as suas percepções como as suas respostas ao mundo muito tempo depois que deveriam ter-se tornando ‘história passada’” (WHITE, 1994: 103).

Neste sentido, a solução apontada por White é conduzir o paciente, através da psicoterapia, a retramar a história de sua vida com o objetivo de mudar o *sentido*, ressignificando os eventos e episódios para a economia dos acontecimentos que compõem a narrativa de sua existência. O processo terapêutico, através do ato de contar, de narrar os acontecimentos *supertramados*, é “um exercício no processo de refamiliarizar os acontecimentos que deixaram de ser familiares, que se alienaram da história de vida do paciente em virtude de sua sobredeterminação como forças causais” (Id., Ibid.: 104). O resultado, segundo White, é que os acontecimentos *supertramados* perdem o caráter traumático, removidos da estrutura de enredo onde ocupam um lugar predominante, para depois serem ressignificados, refamiliarizados e, assim, inseridos em outra estrutura em que têm uma função subordinada, banal, comparável aos demais elementos ordinários e partilhados com a experiência da coletividade humana. Tal processo seria observável tanto na narrativa histórica quanto na literária, uma vez que determinados acontecimentos ou eventos trau-

máticos da história de uma nação precisam ser recontados e ressignificados sob os mais diferentes ângulos interpretativos e explicativos, a fim de se chegar a uma compreensão profunda de tais fatos e, desta forma, superar o trauma, recolocando-os na ordem dos acontecimentos que não podem mais suscitar conflitos, dor ou sofrimento.

Partindo desse pressuposto teórico, é possível aventar que a literatura pós-colonial dedica especial atenção aos elementos de violência, trauma e dor que ocorrem na prática de rememoração do passado colonial e pós-colonial de nativos africanos que viveram sob a herança do estigma do colonialismo e da escravidão e, particularmente, através das obras ficcionais aqui selecionadas. É possível, portanto, analisar as diferentes nuances da violência ao longo das narrativas de Mia Couto, como de outros ficcionistas africanos, uma vez que a memória coletiva vem sendo amplamente debatida nos domínios da História, da Literatura Comparada e dos Estudos Culturais. A produção cultural pós-colonial, em particular a literatura, com suas narrativas ficcionais, constitui um campo complexo e heterogêneo de estudos e pesquisas, de modo que é possível encontrar uma miríade de expressões literárias e estratégias sobre a violência coletiva, a dor e o trauma na literatura.

Narrativas do trauma e da violência em Mia Couto

Se, conforme Renato Janine Ribeiro (1999: 7-12) os dois principais traumas coletivos do Brasil (a colônia e a escravidão) orientam o longo processo de sua formação histórica e social, como resultado traumático de experiências saturadas pela submissão, violência e agressão e, sobretudo, pela total ausência de senso de coletividade, o mesmo fenômeno, sob ângulos diferentes, pode ser notado na África de língua portuguesa, particularmente em Moçambique, onde o trauma causado pela violência do colonialismo é ainda mais candente e recente e, portanto, presente de maneira dolorosa. Observa-se, ao longo da história de Moçambique, práticas violentas e discriminatórias que resultam, através da expressão artística, uma profusão de referências textuais, simbólicas e/ou imagéticas, presente nos sintagmas dos discursos narrativos ficcionais e históricos, pro-

duzidos, conforme afirmamos, a partir destas culturas pós-coloniais.

A literatura pós-colonial, nesse caso, surge como um instrumento poderoso de denúncia e resistência à opressão do antigo colonizador, por meio da escrita do idioma do dominador, utilizado como ferramenta de revelação e acusação das estratégias de violência durante os anos de colonização, além das propostas neocolonialistas de países poderosos. Tais literaturas, como a moçambicana, constituem um contínuo e instigante desafio ao cânone literário ocidental vigente, uma vez que propõem o rompimento com as regras literárias europeias infligidas aos sujeitos colonizados e pós-coloniais, além de apresentarem uma nova versão da narrativa histórica, já que põem em suspeição e até mesmo invalidam a suposição de que o europeu está no centro da cultura ocidental, enquanto o indivíduo colonizado está à margem. A literatura, nesse caso, é um fator de ruptura, contra a ordem legitimadora do poder hegemônico europeu, bem como de seus asseclas e propagadores. A língua portuguesa, no caso da literatura moçambicana, tornou-se não um fenômeno de aderência à cultura ocidental, mas um instrumento de luta e garantia da posteridade nas mãos de escritores moçambicanos, uma vez que a literatura escrita em português também passa a ser um registro da história, um documento literário, ao mesmo tempo em que se inscreve na ordem do monumento artístico.

Neste sentido, as literaturas africanas de língua portuguesa constituíram suas bases ideológicas e estéticas em solo bastante fértil. Como literaturas contemporâneas, têm em comum a base ideológica da resistência e da defesa da identidade cultural, e como base estética as influências do Neo-Realismo português e do Modernismo brasileiro. O seu desenvolvimento passa por diversas etapas, mas é importante mencionar que, após a definição do termo *negritude* por Aimé Césaire, percebe-se que a complexidade étnica do continente africano não abarca somente a cor do homem negro, o que obriga a revisão do conceito e ampliá-lo para o de *africanidade*, até alcançar, nas diversas nacionalidades, a ênfase nacional e social, independentemente da cor da pele dos indivíduos. A consciência da diversidade étnica obriga, portanto, os países africanos a se reinventarem como complexos culturais pluriétnicos, e, no caso de

Moçambique, em busca de uma identidade comum e solidária, dentro da diversidade, inventa-se o conceito de *moçambicanidade*, assim como em outros países de língua portuguesa os correspondentes.

Muitos nomes são representativos desse esforço: Corsino Fortes, Orlanda Amarílis (Cabo Verde), Agostinho Neto, Pepetela, José Luandino Vieira (Angola), José Craveirinha, Noêmia de Sousa, Luís Bernardo Honwana, Ascêncio de Freitas, Mia Couto (Moçambique), Francisco José Tenreiro (São Tomé e Príncipe). No caso de Mia Couto, temos um escritor que é um exemplar típico, e ao mesmo tempo notadamente criativo e original, de uma literatura empenhada em construir uma identidade nacional para o povo moçambicano, ao mesmo tempo em que se esforça por rastrear os sintagmas do discurso do trauma que ainda atravessa a consciência social e cultural de seu país.

Nascido António Emílio Leite Couto, Mia Couto é o escritor moçambicano mais conhecido e celebrado fora de Moçambique, mas também muito respeitado e homenageado em seu país natal. Nasceu na cidade de Beira, em 1955, filho de colonos portugueses que migraram para Moçambique. Notam-se, em seu português, marcas herdadas naturalmente do português rural lusitano, com traços algo arcaicos, misturadas aos ritmos orais do português moçambicano, mestiçado e africanizado. Sua obra apresenta-se como uma investigação do Moçambique contemporâneo, com uma inovadora forma de escrita que incorpora a criação de neologismos a todo instante, resultado da mescla do português “culto” e do falar cotidiano dos mais variados dialetos e línguas orais da cultura moçambicana contemporânea, em que se nota a mestiçagem do povo, refletida na mestiçagem da língua, utilizada pelo autor como tessitura de sua estética literária:

[...] sou um escritor africano, branco e de língua portuguesa. Porque o idioma estabelece o meu território preferencial de mestiçagem, o lugar de reinvenção de mim. Necessito inscrever na língua do meu lado português a marca de minha individualidade africana. Necessito *tecer um tecido africano e só o sei fazer usando panos e linhas europeias* (COUTO, 1997: 59. Grifos meus).

Este *tecido africano* feito de *panos e linhas europeias* surge ao longo de toda a prosa coutista, com rasgos de criatividade poética, em que elementos da oralidade africana misturam-se ao português erudito, renovado pelo emprego de neologismos que emprestam à língua lusitana elementos inéditos de musicalidade, ampliando os significados de léxicos soviados e, com isso, enriquecendo o repertório do idioma:

Eu seguia as ordens, *acachorrado* com ele. [...] Buraco de tiro é como ferrugem: nunca envelhece. [...] Mil olhos *esbugalhavam* o branco entrando na pensão. [...] Desta vez, eu vinha quase sem mim, parecia um *desqualquerficado*. [...] Para afastar as más nuvens, sugeri que *ruássemos* por ali, *desmapeados* e sem destino. [...] Massimo Risi se *boquiabria* (COUTO, 2005: 35-36, 52, 101, 215. Grifos meus).

Neste sentido, é necessário considerar a extrema importância da relação entre Oratura e Literatura na obra de Mia Couto. Com efeito, Moçambique, uma das nações mais pobres, desiguais e desestruturadas do mundo, tem uma literatura com fortes laços com a oratura (literatura oral), e a escrita literária de Mia Couto é contaminada, a todo instante, pela oralidade emergente das culturas africanas do contexto territorial moçambicano. Tais elementos da Oratura correspondem, em Mia Couto, a uma busca das raízes culturais e de sentimentos de pertencimento, bem como a uma tentativa de recuperar o discurso traumático das vítimas históricas do colonialismo, através de um discurso literário polifônico, em que há a apropriação das estruturas oralizantes combinadas com a grande capacidade efabulativa da narrativa coutista. O resultado é uma literatura, em língua portuguesa, fecundada pela riqueza da seiva da oratura das línguas orais moçambicanas, como o xi-sena ou o xi-changana. A obra de Mia Couto, portanto, revaloriza, através do registro literário, o patrimônio oral, ao tecê-lo em tramas escritas em língua portuguesa, combinadas aos neologismos e ao léxico de origem africana.

Tomemos como exemplo inicial o conto “A princesa russa”, que integra a obra *Cada homem é uma raça* (1998), de Mia Couto, uma

reunião de onze contos em que a identidade, a expectativa e a realidade cotidiana do povo moçambicano são reveladas, particularmente após a independência de 1975. No caso de “A princesa russa”, temos o relato dirigido a um padre através de um nativo moçambicano, o negro Duarte Fortin, cuja narrativa parte do momento em que estrangeiros chegam à Moçambique para explorar as riquezas mineiras do país e o trabalho do povo:

“[...] Bastou correr fama que em Manica havia ouro a anunciar-se que para o transportar se construiria uma linha férrea, para logo aparecerem libras, às dezenas de milhar, abrindo lojas, estabelecendo carreiras de navegação a vapor, montando serviços de transportes terrestres, ensaiando indústrias, vendendo aguardente, tentando explorar por mil formas não tanto o ouro, como os próprios exploradores do futuro ouro [...]” António Ennes, Moçambique, *Relatório Apresentado ao Governo*, Lisboa, Agência Geral das Colónias, 1946: 27-30 (COUTO, 1998: 75. Grifos meus).

O personagem-narrador, portanto, representa a voz da coletividade nacional (BARZOTTO apud BONNICI, 2009, p. 315), procurando, através do relato, operar um alívio catártico da memória traumatizada pela angústia e pela vergonha, costurando à sua narrativa elementos lexicais africanizados, expondo assim a história dramática de uma população entregue à opressão de interesses externos à realidade local, em que Moçambique torna-se cenário de uma tragédia pós-colonial:

Venho confessar pecados de muito tempo, sangue pisado na minha alma, tenho medo só de lembrar. Faz favor, senhor padre, me escuta devagar, tenha paciência. É uma história comprida. [...] O senhor talvez não conhece mas esta vila já beneficiou outra vida. Houve os tempos em quem chegava gente de muito fora. O mundo está cheio de países, a maior parte deles estrangeiros. *Já enchem os céus de bandeiras*, nem eu sei como os anjos podem circular sem chocarem-se nos panos. *Como diz? Entrar direito na história?* Sim, entro. Mas não esqueça: eu já perdi muitozito do seu tempo. É que uma vida demora, senhor padre (COUTO, 1998: 77. Grifos meus).

Note-se a dificuldade do personagem entrar no relato de sua própria história. Um dos traços mais característicos do trauma é a

permanente dificuldade com que os pacientes narram os eventos que deflagram a memória traumática. A explicação dada por Freud (1996b: 281-292) é que o estado traumático provoca uma ineficácia geral das faculdades psicológicas dos indivíduos, de modo que o sujeito traumatizado revela uma incapacidade de lembrar, com precisão, todo o trauma reprimido, mesmo questionado sobre o assunto (CALEGARI, 2010: 89). Neste sentido, a hesitação, a vergonha e o medo em expor a sua narrativa faz com que Fortin tenha dificuldades de começar o fio de sua narração, o que motiva o padre, cuja presença é manifesta na ausência de suas falas, a solicitar que o retorne e comece de uma vez a contar o que se passou, já que a única fala que atravessa o conto é a do próprio Fortin, através de suas constantes analepses (*flashbacks*).

O fato é que, segundo Walter Benjamin (1994: 114-115), a pobreza das experiências comunicáveis torna-se um traço típico de pessoas ou gerações que passaram por eventos terríveis, em que a violência tornou-se insuportável e inenarrável. Benjamin observou que os soldados da primeira grande guerra mundial, entre 1914 e 1918, retornaram “silenciosos” do campo de batalha, supostamente “mais pobres em experiências comunicáveis” (Id., Ibid.). O pensador judeu-alemão explica que o silêncio dos combatentes deve-se ao fato de que, até aquele momento, ninguém havia passado por “experiências mais radicalmente desmoralizadas” (Id., Ibid.) que a da guerra de trincheiras, tornando impossível narrá-las dada a ausência de nobreza e de sentido da violência experimentada em campo de batalha, que aviltava os soldados em um nível jamais visto. Esse silêncio dos combatentes é comparável à hesitação e ao discurso fragmentário e digressivo, por vezes impossível de ser elaborado adequadamente, de Fortin, cuja proximidade com a violência do poder colonizador o fez portador de experiências comunicáveis desmoralizadas, que não merecem ser narradas, dada a vileza com que foram praticadas.

Contudo, ainda na trilha do pensamento benjaminiano, é necessário narrar, uma vez que a narração pode levar à cura do trauma, doença que afeta o aparelho psíquico, já que “a narração [...] formaria o clima propício e a condição mais favorável de muitas curas” (BENJAMIN, 1987: 269), de modo que o fluxo narrativo funciona

como uma espécie de “correnteza” que conjuraria para longe os sintomas do trauma, ao encontro do “mar do ditoso esquecimento” (Id., Ibid.), onde as experiências são refamiliarizadas ao nível do banal, do comum, do ordinário. Neste sentido, o esforço narrativo de Fortin encaminha-se ao encontro de uma cura possível ao seu sofrimento traumático, pois as experiências desmoralizadas que carregam precisam ser contadas e transferidas, a fim de aliviar o fardo da memória que permanentemente o assombra com o passado.

Um dos passos para isso é admitir, sem meias palavras, o ônus causado pelo próprio indivíduo, quando o há. O negro Fortin é o que, segundo ele mesmo define, um *assimilado*, um nativo que nega os laços de fraternidade e cultura que o une aos seus iguais e torna-se, com a adoção de identidade que não é sua, um instrumento da violência do colonizador, muitas vezes na esperança utópica de que aquele poder lhe atribuiria um *status quo* mais nobre e, conseqüentemente, lhe conferiria uma forma de *ser* diferenciada dos seus iguais:

E eu, *assimilado como que era*, fiquei chefe dos criados. Sabe como me chamavam? Encarregado-geral. Era a minha categoria, *eu era alguém*. Não trabalhava: mandava trabalhar. Os pedidos dos patrões era eu que atendia, eles falavam comigo de boa maneira, sempre com respeito. Depois eu pegava aqueles pedidos e gritava ordens para esses *mainatos*.⁴⁶ *Gritava, sim. Só assim eles obedeciam.* [...] Os criados me odiavam, senhor padre. Eu sentia aquela raiva deles quando lhes roubava os feriados. Não me importava, *até que gostava de não ser gostado. Aquela raiva deles me engordava, eu me sentia um quase-quase patrão* (Id., Ibid.: 78. Grifos meus).

O tema do assimilado é recorrente na prosa coutista, uma vez que sua figura corresponde à dimensão exata e irretocável da violência infligida aos nativos pelo poder colonizador, delegando poderes àqueles que puniriam os seus próprios irmãos de sangue e cor, capturando-os pelo sentimento de inferioridade, a fim de torná-los ferreamentas do despotismo: “De seu nome Sulplício. Erro de seu destino – tinha sido polícia em tempo dos colonos. Quando aconteceu

⁴⁶ Empregados domésticos.

a Independência ele foi prateleirado, entendido como um que traía os seus de sua raça” (COUTO, 2005: 160). Ocupar o poder colonial, contra o interesse de seus iguais, jamais foi garantia, portanto, de equiparação e respeito: “Pois, durante anos, ele se exerceu como fiscal de caça. Era o tempo colonial, não se brincava. *Ele era quase o único preto que detinha um igual lugar.* Não fora fácil. – *Sofri racismos, engoli saliva de sapo.*” (Id., Ibid.: 136. Grifos meus).

Neste sentido, o colonialismo elabora uma estratégia muito curiosa, que é a de aumentar o seu próprio poder, ao ocupar os nativos com atribuições e trabalhos que apenas reforçam o *locus* do domínio, de modo que o poder colonial penetra a fundo as mentalidades dos indivíduos, que assim incorporam o discurso do dominador. No final das contas, o fenômeno da colonização não se dá apenas em nível de ocupação do território geográfico em que vivem os nativos, mas até em nível de subjetivação:

Falam muito de colonialismo. Mas isso foi coisa que eu duvido que houvesse. O que fizeram esses brancos foi ocuparem-nos. Não foi só a terra: ocuparam-nos a nós, acamparam no meio de nossas cabeças. Somos madeira que apanhou chuva. Agora não acendemos nem damos sombra. Temos que secar à luz de um sol que ainda não há. Esse sol só pode nascer dentro de nós (COUTO, 2005: 154).

O sentimento de inferioridade de Fortin é, desse modo, confortado e compensado pela importância que atribui ao fato de ser um agente do poder colonizador, um braço da violência e da opressão contra seus próprios conterrâneos. Contudo, diante da proximidade do fim de sua vida, Fortin tem uma grande crise moral de consciência e sofre com o remorso e a culpa, provocados pelos atos ignóbeis que praticara contra os seus, o que motiva o seu relato ao padre, em busca de um perdão talvez improvável:

Eu sempre bati por mando de outros, espalhei porradarias. Só bati gente da minha cor. Agora, olho em volta, não tenho ninguém que eu posso chamar de irmão. Ninguém. Não esquecem esses negros. Raça rancorosa esta que eu pertença. O senhor também é negro, pode entender. Se Deus for negro, senhor padre, estou frito: nunca mais vou ter perdão (COUTO, 1998: 83. Grifos meus).

O esforço de Fortin em livrar-se do trauma através do estratagema de narrá-lo ao padre, no entanto, só faz aumentar a sua patente dificuldade em verbalizá-lo, fazendo com que as lembranças o assombrem com os atos reprováveis que gostaria de esquecer: “Caramba, senhor padre, estou a suar só de falar estas vergonhas” (Id., Ibid., p. 87). Um dos elementos simbólicos presentes no conto, que auxiliam Fortin na explicação de sua tendência à violência e ao abuso de poder, é o fato de ter nascido coxo. Sua perna defeituosa é o fulcro de uma densa carga simbólica, cicatriz por onde o trauma encontra uma justificativa natural para as “vergonhas” que o personagem-narrador tem dificuldade de expressar: “Me disseram que este gosto de mandar é um pecado. Mas eu acho que é essa minha perna que me aconselha maldades. *Tenho duas pernas: uma de santo, outra de diabo. Como posso seguir um só caminho?*” (Id., Ibid.: 78. Grifos meus).

O resultado só podia vir sob a forma de reprovação e deboche de seus conterrâneos:

Às vezes, eu apanhava conversas dos criados nas cubatas. Raivavam muita coisa, falas cheias de dentes. Eu aproximava e eles calavam. Desconfiavam-me. Mas eu me sentia elogiado com aquela suspeita: comandava medo que lhes fazia tão pequenos. Eles se vingavam, me gozavam. Sempre, sempre me imitavam no coxo-coxo. Riam-se, os sacanas. [...] Nasci com o defeito, foi castigo que Deus me reservou mesmo antes de eu me constituir em gente. [...] Contudo, padre, contudo: o senhor acha que Ele me foi justo? (Id., Ibid.: 79)

Por outro lado, é necessário frisar a importância da língua portuguesa como um aspecto nodal da narrativa coutista, pois o autor empreende, através do idioma do colonizador, a ampla tentativa de restabelecimento de ligação entre o homem, a comunidade cultural e a natureza em que está circunscrito histórica e socialmente. Mais que um simples recurso estético ou poético do estilo ficcional coutista, a língua, em sua relação medular com a oratura, transforma-se em mecanismo de registro do trauma coletivo, e, ao mesmo tempo, um instrumento de resistência, de afirmação, de sobrevivência e garantia de perenização da identidade moçambicana, durante muito tempo

massacrada e silenciada pela língua e pela cultura do colonizador, que não admitia os registros e as modalidades nativas, inserindo-se na variedade lexical da matriz linguística portuguesa, embora este procedimento claramente a torne mais rica, bem como mais adequada à expressão da subjetividade dos indivíduos pós-coloniais de origem africana.

Através da língua literária combinada à oratura, o estilo e a técnica de Mia Couto possibilitam o registro polifônico das muitas vozes díspares, que compõem a narrativa da história coletiva do povo moçambicano, um documento/monumento dos acontecimentos, ainda por conhecerem purgação completa, da memória traumatizada de uma nação que necessita de uma literatura capaz de relatar a realidade do indivíduo colonizado, embora independente, de Moçambique, através de uma bricolagem de elementos orais nativos, tornados literários. A língua portuguesa vem, portanto, infiltrada por uma imaginativa formação lexical, com alterações do sistema fonético-fonológico, sintático, semântico, combinação frequente de prefixos e sufixos portugueses com novas bases de significação e uma estranha, mas rica variedade de vocabulário, em que há a presença do culto à metáfora, importante coadjuvante estético para a transmissão de uma mensagem de carga densamente simbólica:

A princesa Nádia se encheu de tristeza assistindo àquelas vivências. Ficou tão *expressionada* que começou a trocar as falas, a saltitar do português para o dialecto dela. [...] Espera, senhor padre, me deixa só endireitar esta minha posição. Raios da perna, sempre nega me obedecer. Pronto, já posso me confessar mais. Foi como eu disse. Dizia, aliás. Não havia história em casa dos russos, *nada não acontecia* [...] Eu, senhor padre, não aguentei, desconsigui. [...] Mas já viu, senhor padre, o que eu me fui fingir? Eu, Duarte Fortin, encarregado-geral dos criados, fugir com uma branca, princesa ainda para mais? Como se algum dia ela quisesse comigo, um tipo dessa cor e com *pernação* desigual (COUTO, 1998: 81, 83, 84, 88-89. Grifos meus).

Nem por isso, a temática principal de contos como “A princesa russa” deixa de ser engajada, no sentido da teoria pós-colonial: trata-se da exploração do homem negro africano e da riqueza de seu terri-

tório. Fortin, conduzido pela necessidade de expiar seu trauma e tomado pelo sentimento de culpa em relação aos seus iguais, encontra através do relato em forma de confissão ao padre um modo de retramar os fatos *supertramados* de sua narrativa existencial, a fim de provocar um alívio catártico de sua consciência traumatizada pela carga de memória amedrontada e pelo ódio que devotava àqueles que, como ele, eram vítimas da opressão do poder colonizador: “Bom, estou a confessar. Se ofendo agora, o senhor depois aumenta nos perdões” (COUTO, 1998: 79).

O narrador-protagonista tem, portanto, plena consciência da violência e da exploração das quais era, ao mesmo tempo, instrumento e objeto, expressando assim a *barbárie civilizada*, através daquilo que Bhabha denomina de *civilidade dissimulada e mímica* (1998: 129-149), em que o nativo assume o comportamento do colonizador e, através da dissimulação e da imitação, luta contra ele, mas não de modo claro e explícito, revelando aos poucos os signos de sua resistência. Apesar de assumir o lugar do patrão e de imitá-lo a maior parte do tempo por meio da *mímica* e da *barbárie civilizada*, por considerar que, através do poder colonial, tem um lugar no mundo, Fortin aos poucos descobre os mecanismos da opressão da qual é vítima e instrumento, tomando consciência cada vez maior da situação humilhante que ocupa e também de seu povo, ao mesmo tempo em que enxerga alguma compensação em viver uma desgraça menor que a de seus conterrâneos. Mas, nesses episódicos e raros momentos de lucidez, redescobre o sofrimento e o trauma dos quais também participa e compartilha com os seus:

[...] Afinal, quantas leis existem nesse mundo? Ou será que a desgraça não foi distribuída conforme as raças? Não, não estou a perguntar a si, padre, só estou a discutir-me sozinho. [...] À porta, ela me pediu de ver o compounde ⁴⁷ onde dormiam os outros. Primeiro, neguei. *Mas, no fundo, eu desejava que ela fosse lá. Para ela ver aquela miséria era muito inferior da minha.* [...] A princesa Nádia se encheu de tristeza assistindo àquelas vivências. [...] Ela só agora entendia o motivo do patrão não lhe deixar sair, nunca autorizar. É só para eu não ver toda esta miséria, dizia ela. Reparei que chorava (COUTO, 1998: 81).

⁴⁷ Dormitório, camarata.

Um desses momentos, que ilustra muito bem os níveis intoleráveis de violência, brutalidade, negligência e miséria a que eram submetidos os nativos moçambicanos pelo poder colonial eclode quando Fortin rememora o desabamento de uma mina e a impossibilidade de ação e comunicação frente ao infortúnio de seus conterrâneos. Neste sentido, retornando à observação de Benjamin (1994: 115), o silêncio dos combatentes da primeira grande guerra é comparável à incapacidade de ação e reação de Fortin diante da tragédia coletiva em que ele mesmo está inserido, como protagonista, coadjuvante e vítima ao mesmo tempo. As cenas descritas por Fortin assemelham-se ao resultado de uma guerra em trincheiras, em que o horror impede a fala e a ação:

Chegamos à mina, fomos dados as pás e começámos a cavar. Os tectos da mina tinham caído, mais outra vez. Debaixo daquela terra que pisámos estavam homens, alguns já muito mortos, outros a despedirem da vida. As pás subiam e desciam, nervosas. Víamos aparecer braços espetados na areia, pareciam ratzes de carne. Havia gritos, confusão de ordens e poeiras. Ao meu lado, o cozinheiro gordo puxava um braço, preparando toda a força dele para desenterrar o corpo. Mas o quê, era um braço avulso, já arrancado do corpo. O cozinheiro caiu com aquele pedaço morto agarrado em suas mãos. Sentando sem jeito, começou de rir. Olhou para mim e aquele riso dele começou a ficar cheio de lágrimas, o gordo parecia uma criança perdida, soluçando (COUTO, 1998: 83-84).

A intensidade da dor, da violência, da morte e do absurdo vivido pelos seus conterrâneos atinge com força o negro Fortin, que diante daquelas cenas hediondas não consegue esboçar uma reação à altura do necessário, embora, naquele momento, tenha alcançado um grau de identificação e empatia com o sofrimento de seus iguais:

Eu, senhor padre, não aguentei. Desconsegui. Foi pecado mas eu dei costas naquela desgraça. Aquele sofrimento era demasiado. Um dos mainatos me tentou segurar, me insultou. Eu desviei o rosto, não queria que ele visse que eu estava a chorar (Id., Ibid.: 84).

Neste ponto, o trauma penetra agudamente o aparelho psí-

quico de Fortin, pois a dificuldade de articular o discurso narrativo somada à impossibilidade de ação diante da tragédia coletiva de seu povo faz com que o personagem afinal perceba a sua imensa responsabilidade em toda aquela desgraça humana, uma vez que o seu poder como encarregado-geral também abrangia o cuidado para que as situações de risco não se repetissem. Contudo, a sua incapacidade de identificar-se às necessidades de seu povo torna a se repetir, novamente diante das mesmas circunstâncias e consequências, provocando-lhe, durante o resto de sua vida, a culpa e o remorso:

Naquele ano, a mina caía pela segunda vez. Também da segunda vez eu abandonava os salvamentos. Não presto, eu sei, senhor padre. Mas um inferno assim o senhor nunca viu. Rezamos a Deus para, depois de falecermos, nos salvar dos infernos. Mas afinal os infernos já nós vivemos, calcamos suas chamas, levamos a alma cheia de cicatrizes. Era como ali, aquilo parecia uma machamba de areia e sangue, a gente tinha medo só de pisar. Porque a morte se enterrava nos nossos olhos, puxando a nossa alma com os muitos braços que ela tem. Que culpa tenho, diga-me com sinceridade, que culpa tenho de desconseguir peenear pedaços de pessoa? (Id., *Ibid.*).

De qualquer modo, a fala de Fortin, em nível de temática, com as inúmeras marcas da tradição oral moçambicana, é a expressão lídima do trauma coletivo. Além disso, a utilização constante de elementos da tradição oral (textos de oratura), estabelece uma ponte entre a forma e o conteúdo através da presença da ironia e de um discurso polifônico, repleto de ditados, provérbios, signos escritos da oralidade, em diálogo constante com os antepassados africanos. Na prosa coutista, cruzam-se elementos absurdos, oníricos, fantásticos ou incomuns, em que a exploração do negro africano e seu território, mesclada ao registro do quotidiano “absurdo” do homem do povo, dá margem a múltiplas vozes narradoras criadas pelo autor, em diálogo subjacente com o leitor da oralidade, ao mesmo tempo em que penetra o território do realismo mágico, a fim de fundir o elemento estético surrealista à necessidade de denúncia política:

Nessa noite, meu pai se adentrou no escuro após a refeição. Seguiu para

junto do rio, entre os capins mais altos. [...] Foi então que, por trás dos arbustos, me surpreendeu a visão de arrepiar a alma: meu pai retirava do corpo os ossos e os pendurava nos ramos de uma árvore. Com esmero e método, ele suspendia as ossadas, uma por uma, naquele improvisado.

Depois, já desprovido de interna moldura, ele amoleceu, *insubstanciando-se* no meio do chão. [...] Só os ossos das maxilas ele conservava.

[...]

Agora, ali deitado, quase sem peso, meu pai me surgia frágil como um caracol sem casca. [...] Queria ficar mais perto da suspensa ossatura. [...] E se uma hiena estivesse roendo os ossos? [...] Não as hienas, próprias. Mas hienas inautênticas, bichos mulatos de gente. E para mais: suas cabeças eram as dos chefes da vila. Os políticos dirigentes desfilavam ali em corpo de besta. Cada um trazia nas beíças umas tantas costelas, vértebras, maxilas. Meu pai tentou erguer-se, escapar para longe. Mas assim, inesquelético e sem moldura interior, ele apenas minhocava, em requebros de invertebrado. Vendo a gente grande focinhando entre as ossadas ele ainda perguntou: como é que engordaram tanto se já não há vivos para caçarem, se já só resta pobreza? Uma das hienas respondeu assim:

– *É que nós roubamos e reroubamos. Roubamos o Estado, roubamos o país até sobraarem só os ossos.*

– *Depois de roermos tudo, regurgitamos e voltamos a comer* – disse outra hiena (COUTO, 2005: 211-212. Grifos meus e do autor).

Contudo, em diversos momentos da narrativa coutista, para a denúncia tornar-se ainda mais impactante, o realismo mágico e/ou onírico cede lugar à verossimilhança, de modo que o autor tece uma bricolagem de diversos elementos fabulativos a fim de provocar um efeito catártico sobre os leitores, que assim conhecem as formas mais sutis de violência infligidas ao povo moçambicano. A prosa coutista, nesse sentido, é um agente de desmascaramento da violência política, uma estratégia artística de revide e de resistência à corrupção do poder político e à exploração do sofrimento de seus coterrâneos:

[...] Aquela gente, [...], eram antigos deslocados da guerra. [...] Se fosse antigamente, tinham sido mandados para longe. Era o que acontecia se havia as visitas de categoria, estruturas e estrangeiros. Tínhamos orientações superiores: não podíamos mostrar a Nação a mendigar, o País com as costelas todas de fora. Na véspera de cada visita, nós todos,

administradores, recebíamos a urgência: era preciso esconder os habitantes, varrer toda aquela pobreza.

Porém, com os donativos da comunidade internacional, as coisas tinham mudado. Agora, a situação era muito contrária. Era preciso mostrar a população com a sua fome, com suas doenças contaminosas. Lembro bem as suas palavras, Excelência: a nossa miséria está render bem. Para viver num país de pedrões, é preciso arregaçar as feridas, colocar à mostra os ossos salientes dos meninos. Foram essas palavras do seu discurso, até aponte no meu caderno manual. Essa é actual palavra de ordem: juntar os destroços, facilitar a visão do desastre. Estrangeiro de fora ou da capital deve poder apreciar toda aquela coitadeza sem despender grandes suores. É por isso os refugiados vivem há meses acampados nas redondezas da administração, dando ares de sua desgraça (Id., Ibid.: 74-75).

Na outra ponta da violência e do próprio trauma, no entanto, encontra-se a problemática da identidade do homem negro em oposição ao homem branco. Se de um lado, conforme afirma Bhabha em *O local da cultura* (1998), a *sly civility* e a *mimicry* são procedimentos através dos quais o nativo não entra explicitamente em conflito com o colonizador e, através da dissimulação, da pseudo-cordialidade, luta contra os seus representantes e ele próprio, por outro, ao se comportar de forma aparentemente normal e insuspeita e, com isso, simular cumprir as ordens que lhes são impostas, muitas vezes pode ocorrer um processo de identificação com aquele que inflige dor e sofrimento, e vice-versa: o colonizador pode se identificar ao sofrimento daquele a quem domina e escraviza. É o que acontece com a princesa Nádia, ao visitar os *compoundes* dos mainatos submetidos à autoridade de Fortin, cuja medo e miséria lhe traz satisfação.

Fortin, em “A princesa russa”, experimenta sensação semelhante ao identificar-se de modo profundo e apaixonado ao sofrimento da princesa Nádia, como sujeito colonizado e assimilado. Primeiro, ao tentar mimetizar-se ao colonizador através da imitação do exercício do poder, como compensação ao trauma de seu defeito de nascimento – a perna coxa –, depois percebendo no sofrimento de sua jovem e bela patroa um triplo sofrimento: o dele, o dela e o de seu povo. A dor da princesa Nádia e sua compaixão com a violência

sofrida pelos nativos através da mão de seu próprio marido abrandam a crueldade e a arrogância de Fortin, apesar de sua aparente força e brutalidade, a ponto de, no último instante de vida da princesa russa, desejar fundir-se ao corpo moribundo de sua senhora, cuja morte ele próprio ajudou a precipitar ao ser infiel às suas ordens, aumentando ainda mais o poder do trauma sobre a sua memória e consciência:

[...] Mas, um dia, ela me entregou um envelope fechado. Era assunto de máximo segredo, ninguém nunca podia suspeitar. Me pediu para entregar aquela carta no correio, lá na vila.

Daquele dia em diante, ela sempre me entregava cartas. Eram seguidas, uma, outra, mais outra. Escrevia deita, as letras do envelope tremiam com a febre dela.

Mas padre: quer saber a verdade? Eu nunca entreguei as tais cartas. Nada, nem uma. [...]

[...] Todas eu deitei no fogareiro da cozinha. [...] *Caramba, senhor padre, estou a suar só de falar estas vergonhas.*

[...] Fiquei demorado, só olhando aquela mulher no meu colo. Foi então que o sonho, mais uma vez, me começou a fugir. Sabe o que senti, senhor padre? Senti que ela já não tinha o seu próprio corpo: usava o meu. Está a perceber, padre? Ela tinha a pele branca que era a minha, aquela boca dela me pertencia, aqueles olhos azuis eram ambos meus. Era como se fosse uma alma distribuída em dois corpos contrários: um macho, outro fêmea; um preto, outro branco. Está a duvidar? Fique a saber, padre, que *os opostos são os mais iguais*. Não acredita, veja: o fogo não quem se parece mais ao gelo? Ambos queimam e, nos dois, através da morte o homem pode entrar (COUTO, 1998: 86-87, 89-90. Grifos meus.).

Portanto, conforme vimos, entre os objetivos da narrativa de Mía Couto encontra-se a tentativa de compreensão e cura do trauma coletivo do povo moçambicano, a procura incansável da verossimilhança unida ao fantástico e ao realismo mágico/onírico, a generalização e memória perene extraída da oratura, mediante a utilização do provérbio popular como suporte e reforço da narrativa, além do empenho constante em adotar a expressão oral tradicional em linguagem fluente, revitalizando-a através da escrita literária. A adoção da massa proverbial multilíngue e pluriforme também serve, dessa forma, para gerar em língua portuguesa a expressão artística

ca da grande cultura oral moçambicana, refletindo a postura de Mia Couto de que a pátria é a cultura, e não a língua dos falantes, subvertendo a lógica literária lusitana, de dominação e opressão. Assim, a adoção dos socioletos modernos de Moçambique, de histórias e narrativas da tradição oral, através da escrita literária em português como veículo de expressão, permite o acesso ao significado ontológico do povo e da cultura locais, bem como se torna imprescindível ao conhecimento dos traumas que circulam na memória pós-colonial dos sujeitos narrados em forma de personagem:

Fui eu que transcrevi, em português visível, as falas que daqui se seguem. Hoje são vozes que não escuto senão no sangue, como se a sua lembrança me surgisse não da memória, mas do fundo do corpo. É o preço de ter presenciado tais sucedências. Na altura dos acontecimentos, eu era tradutor ao serviço da administração de Tizangara. Assisti a tudo o que aqui se divulga, ouvi confissões, li depoimentos. Coloquei tudo no papel por mando de minha consciência. Fui acusado de mentir, falsear as provas de assassinato. Me condenaram. Que eu tenha mentido, isso não aceito. Mas o que se passou só pode ser contado por palavras que ainda não nasceram. Agora, vos conto tudo por ordem de minha única vontade. É que preciso livrar-me destas lembranças como assassino se livra do corpo da vítima (COUTO, 2005: 9).

Deste modo, a importância da prosa literária de Mia Couto para o entendimento da literatura pós-colonial moçambicana é inequívoca, uma vez que traz à tona a questão da identidade cultural e do trauma de grupos à margem do poder hegemônico ocidental, portanto, excluídos e oprimidos. O texto coutista é culturalmente atravessado pelo discurso polifônico de encontros culturais diversos (coloniais e pós-coloniais, europeus e africanos), que se dão em uma zona de contato de territórios miscigenados, híbridos e dilacerados pela história colonial, muitas vezes como denúncia e resistência às novas modalidades políticas e econômicas de dominação impostas pelos países mais poderosos economicamente aos demais, pobres e desfavorecidos. O projeto estético de Mia Couto pode ser lido, portanto, como uma leitura da história “a contrapelo”, na esteira do pensamento benjaminiano, fazendo emergir o discurso silenciado dos povos dominados e derrotados pelo poder colonial, através da afirmação identitária da *moçambicanidade*, utilizando o discurso li-

terário como peça estética de denúncia e resistência.

Referências

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História social da literatura portuguesa*. São Paulo: Ática, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. Conto e cura. In: _____. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. Vol. II.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BONNICI, Thomas (org.). *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais*. Maringá: EDUEM, 2009.
- _____. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: EDUEM, 2000.
- CALEGARI, Lizandro Carlos. Filhos da violência: o negro na história e o discurso pós-traumático em Mia Couto e Luis Silva. In: SILVA, Denise Almeida (org.). *Anais do I Seminário Literaturas Africanas: leituras e releituras*. Frederico Westphalen: URI/FW, 2010.
- CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia (orgs.). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.
- COUTO, Mia. *Cada homem é uma raça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- _____. *O último vôo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Auto-retratos*. Jornal de Letras, Artes e Ideias, 10 ago. 1997.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. Trad. Silvana Vieira e Luís Carlos Borges. São Paulo: Unesp, Boitempo, 1997.
- FREUD, Sigmund. Fixação em traumas: o inconsciente. In: _____. *Obras psicológicas completas*. Trad. José Luis Meurer. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. Vol. XVI.
- _____. O material dos sonhos: a memória nos sonhos. In: _____. *Obras psicológicas completas*. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1996c. Vol. IV.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. A eficácia simbólica. In: _____. *Antropo-*

- logia estrutural*. Trad. Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. 6. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- RIBEIRO, Renato Janine. A dor e a injustiça. In: COSTA, Jurandir Freire (org.). *Razões públicas, emoções privadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 7-12.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.
- _____. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.
- ZIZEK, Slavoj (org.). *Um mapa da ideologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

Interrogando o humanismo cartesiano: a lógica do corpo na ficção de J. M. Coetzee

Denise Almeida Silva

EM SUA CRÍTICA à epistemologia ocidental, o discurso crítico pós-colonial tem, frequentemente, interrogado a teorização da alteridade e diferença cultural e o poder destrutivo da racionalidade ocidental que, baseada nos pressupostos cartesianos, constrói seus outros através de lógica excludente. Inicialmente a presente análise se detém, ainda que sucintamente, no conceito, história e consequências da herança humanista ocidental, passando, a seguir, ao estudo de como o romancista J. M. Coetzee opõe a lógica do corpo ao narcisismo autorreferente de Descartes. Para tanto, estuda-se o desenvolvimento do pensamento do romancista sul-africano com respeito à valorização do corpo em cinco de seus romances, *Terra de sombras* (1974), *À espera dos bárbaros* (1980), *A ilha* (1986), *A idade do ferro* (1990) e *A vida dos animais* (1999).

Como Leela Ghandi resenha (1998: 27-37), as sociedades pós-coloniais herdaram duas abordagens cronologicamente distintas, embora ideologicamente sobrepostas, a respeito da história e consequências do humanismo. A primeira diz respeito ao humanismo como um programa cultural e educacional que começou na Renascença italiana no século XVI e evoluiu para a área de estudos hoje conhecida como humanidades. A segunda, pós-estruturalista, identifica humanismo com a teoria da subjetividade e conhecimento filosófico inaugurado por Bacon, Descartes e Lockes, e substanciado cientificamente por Galileu e Newton, numa revolução filosófica e científica que culminou no Iluminismo do século XVIII.

A tradição humanista renascentista insiste que o homem se faz humano por aquilo que conhece, e preocupa-se, sobremaneira, com o papel e função da pedagogia. Já o humanismo iluminista associa a humanidade ao modo como o homem conhece, preocupando-se com a base e a validade do conhecimento. Apesar de suas diferenças,

ambos esses tipos de humanismo tomam o homem como a medida de todas as coisas, o local a partir do qual se constroem relações significantes. Assim, o status de humanidade torna-se intimamente relacionado com conhecimento, estabelecendo-se uma relação entre o que o homem é e o que ele conhece.

O pensamento cartesiano rejeita a percepção dos sentidos, que são vistos como sujeitos a engano e, portanto, não confiáveis. A fim de excluir toda a possibilidade de dúvida, Descartes funda todo o conhecimento na certeza, que é admitida apenas uma vez que quatro condições sejam satisfeitas, a primeira das quais é não aceitar como verdadeiro algo que se “não conhecesse claramente como tal” (DESCARTES, 2000: 49). Cada dificuldade deveria ser analisada até que uma solução favorável fosse dada a todos os seus elementos constituintes; o saber deveria progredir em complexidade, ascendendo do que é mais simples e fácil de ser conhecido até os objetos mais complexos. Finalmente, todo o processo deveria ser minuciosamente revisado, até que o sujeito ficasse plenamente convencido de que nada foi omitido.

Essa longa cadeia de raciocínio pressupunha uma primeira certeza sobre as quais se construísem as outras. Tal certeza surgia da dúvida sistemática: desde que o que se apresenta à mente de alguém que está acordado compartilha a mesma natureza do que é vivenciado no sonho, tudo poderia ser falso; por outro lado, era necessário que o que entretém o pensamento seja alguém. Esse raciocínio, que pode ser resumido na fórmula “Eu duvido, portanto eu penso” levou ao “Cogito, ergo sum”. Mais do que simplesmente prover um paradigma para os questionamentos ulteriores, o “Eu penso, logo existo” situa toda a existência como dependente do pensamento, pois corresponde ao encontro da substância pelo pensamento:

Percebi que, ao mesmo tempo que eu queria pensar que tudo era falso, fazia-se necessário que eu, que pensava, fosse alguma coisa. E ao notar que esta verdade: eu penso, logo existo, era tão sólida e tão correta que as mais extravagantes suposições dos céticos não seriam capazes de lhe causar abalo, julguei que podia considerá-la, sem escrúpulo algum, o primeiro princípio da filosofia que eu procurava. Mais tarde, ao analisar com atenção o que eu era, e vendo que podia presumir que não possuía corpo algum e que não havia mundo algum, ou lugar em que eu existis-

se, mas que nem por isso podia supor que não existia; e que, ao contrário, pelo fato mesmo de eu pensar em duvidar da verdade das outras coisas, resultava com bastante evidência e certeza que eu existia; ao passo que, se somente tivesse parado de pensar apesar de que todo mais que alguma vez imaginara fosse verdadeiro, já não teria razão alguma de acreditar que eu tivesse existido; compreendi, então, que eu era uma substância cuja essência ou natureza consiste apenas no pensar, e que para ser, não necessita de lugar algum nem depende de qualquer coisa material. De maneira que esse eu, ou seja, a alma, por causa da qual sou o que sou, é completamente distinta do corpo e, também, que é mais fácil conhecer do que ele e, mesmo que este nada fosse, ela não deixaria de ser tudo o que é (DESCARTES, 2000: 62).

Como a única certeza com que pode contar o ser racional é a da subjetividade enquanto substância pensante, Descartes necessita provar a existência de outros seres humanos. Recorre, então, a Deus, cujo ser é tomado como a garantia de objetividade última: se um ser que duvida e, portanto, imperfeito, pode pensar em alguém mais perfeito do que ele mesmo, tal conhecimento deveria ter-lhe sido proporcionado por alguém cuja natureza é mais perfeita que a dele próprio. Esse raciocínio provê a ponte entre o ser de duas substâncias: *res cogitans* (domínio do pensamento) e *res extensa* (mundo físico) e a passagem entre esses dois domínios faz-se pela concepção de Deus (*res infinita*), que não é enganador, e portanto, não alimentaria erro sistemático no espírito humano. Fica, assim, estabelecida a objetividade das ideias clara e distintamente transmitidas ao homem pelos objetos corpóreos.

Enquanto a alma é concebida como substância pensante, não expansível e indivisível, o corpo é descrito como sendo não pensante expandido e divisível (DESCARTES, 1955: 190, 196). Essa noção é mais tarde explicada em *Princípios de filosofia*, em que a distintividade do corpo e da alma é afirmada. Percepção, volição e todos os modos de saber e querer são atribuídos à alma; magnitude ou extensão em cumprimento, largura, profundidade, figura, movimento, situação e divisibilidade caracterizam o corpo. Uma vez que Descartes concebe cada substância como possuindo um atributo principal do qual os outros dependem, a extensão é distinguida como o principal atributo da natureza da substância corpórea, e o pensa-

mento, como a base constituinte da alma (DESCARTES, 1955: 238-240).

Ao modificar o modo como se vem a conhecer a noção do eu, a tradição do humanismo iluminista estabelece a base para a moderna compreensão da subjetividade. Duas objeções à teoria epistemológica cartesiana tornam-se especialmente relevantes nos estudos pós-coloniais: a sua filosofia da identidade, e a concepção de saber como um poder sobre a realidade objetiva. A primeira delas é desenvolvida por Heidegger, Foucault, Derrida e Lyotard, cada um dos quais postula que a filosofia de identidade cartesiana tem como premissas uma insustentável omissão do outro, de tal forma que a valorização humanista do homem é, via de regra, acompanhada da concepção de que alguns homens são mais humanos do que outros devido a suas habilidades cognitivas e seu acesso a saberes considerados como superiores. Seguindo na esteira da reação anticartesiana em Foucault, Derrida e Lyotard, em sua crítica aos “poderes destrutivos da racionalidade ocidental” e ao narcisismo da cultura ocidental (GHANDI: 37-39), a presente análise estuda como tal crítica se faz a partir da ótica peculiar do romancista J. M. Coetzee. Para tanto, apresenta-se uma síntese da sua visão humanista, que claramente desconstrói os pressupostos cartesianos, observando-se então a presença e progressão do pensamento do autor nos romances selecionados.

Opondo-se aos fundamentos do pensamento cartesiano – a separação entre o domínio do pensamento e o mundo físico – Coetzee propõe a noção de uma alma corporificada. Uma vez que concebe ao homem como sendo corpo, extensão e a percepção sensual são privilegiadas em relação à abstração racional. Esse raciocínio é explicitamente expresso pela primeira vez em *A vida dos animais* (1999), mas já em 1987, no discurso de aceitação do Prêmio de Jerusalém, o escritor claramente afirma a imaginação como possuindo residência corpórea, uma declaração que poderia ser banal se não relacionada ao contexto em que foi pronunciada e à sistemática desconstrução de Coetzee do pensamento cartesiano.

Ao comentar a concessão de honraria que distingue escritores cuja obra celebra a liberdade a um escritor que, como ele, provém de uma terra em que os direitos humanos eram diuturnamente violados, Coetzee propõe a questão retórica, “Como nos afastamos do

nosso mundo de violentos fantasmas para o mundo da vida real?” Responde invocando o exemplo de Cervantes, cujo Don Quixote deixa para trás a poeirenta e tediosa La Mancha, e entra em um reino de fantasia por um ato voluntário da imaginação. Essa solução, contudo, está vedada ao escritor sul-africano, sobre quem o poder do mundo em que seu corpo habita se interpõe, afetando também sua imaginação. Afinal, como observa Coetzee, mesmo Don Quixote termina com a capitulação da imaginação à realidade, pois “sua imaginação, queira ele ou não, tem residência em seu corpo” (COETZEE, 1992b: 99)⁴⁸.

Coetzee iria novamente confrontar a desconfiança cartesiana acerca da matéria corpórea no decurso de uma série de entrevistas concedidas a David Attwell entre 1989 e 1991, que resultaram no livro *Doubling the Point*. Ante o pedido para que comentasse a importância do corpo e da consciência do corpo em sua ficção e, em particular, no processo metaficcional de autoescrutínio em *A ilha* (Foe, 1986), Coetzee discute o poder retido por aqueles que, como Sexta-Feira, são representados no/pelo texto⁴⁹. Associa a imposição da dor à operação do poder e ressalta a maneira como a violação torna o corpo inquestionavelmente visível:

Friday⁵⁰ é mudo, mas Friday não desaparece, porque Friday é corpo. Se eu lanço um olhar retrospectivo a minha própria ficção, vejo que constrói um padrão simples (ou simplório?). Seja o que for, o corpo não é “aquilo que não é”, e a prova de que é é a dor que sente. O corpo sofredor torna-se um bastião contra os intermináveis julgamentos da dúvida. [...] Não a graça, então, mas pelo menos o corpo⁵¹. Eu vou falar claramente: na África do Sul não é possível negar a autoridade do sofrimento.

⁴⁸ Esta, e todas as outras traduções de original inglês sem tradução para a língua portuguesa, em tradução da autora.

⁴⁹ *A ilha* é uma paródia do romance inglês *Robinson Crusoe*. Acrescenta aos personagens de Defoe, dentre outros, a figura de Susan Barton, naufraga na ilha já habitada por Cruso (sic) e Friday. O selvagem tem sua língua misteriosamente arrancada antes de seu encontro com Cruso na ilha.

⁵⁰ Apesar do fato de que já está consagrada a tradução Sexta-Feira com referência ao selvagem que faz companhia a Robinson Crusoe na ilha, a tradutora do romance para língua portuguesa, Marta Morgado, optou por manter o termo em inglês.

⁵¹ Referência a um artigo de Coetzee, “Confessions and double thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky” (1985), no qual a verdade da confissão é descrita como sendo alcançada não apenas pela introspecção, mas como fruto de uma liberação inconsciente, que ocorre como afirmação ou imposição da verdade ou da graça.

mento e, portanto, do corpo. Não é possível, não por razões lógicas, não por razões éticas (eu não afirmaria a superioridade ética da dor sobre o prazer), mas por razões políticas, razões de poder. Eu vou ser bem inequívoco: não é que uma pessoa conceda autoridade ao corpo sofredor: o corpo sofredor se apropria desta autoridade, esta é seu poder. Em outras palavras: seu poder é inegável (COETZEE, 1992b: 248).

A clara exposição acerca do privilégio da matéria sobre o espírito viria somente quando Coetzee, convidado a proferir as Tanner Lectures 1997-98 na Universidade de Princeton, cria uma situação mise en abyme em que a protagonista, Elizabeth Costello, tal como ele escritora, é também convidada a proferir conferências em Appleton College, e o faz em duas palestras, “Os filósofos e os animais” e “Os poetas e os animais”, em que discute os direitos dos animais. Essas conferências foram coletadas, mais tarde, em *A vida dos animais*, volume que reúne também reflexões de Marjorie Barber, Peter Singer, Wendy Doniger e Barbara Smuts a propósito da forma e conteúdo desses ensaios. Nas palestras de Costello, Coetzee retoma o debate sobre a lógica cartesiana e desconstrói a prioridade do homem sobre os animais baseada na razão, afirmando a dignidade intrínseca de todas as criaturas.

Em “Os filósofos e os animais”, comparam-se os crimes cometidos contra os animais aos que acometem os seres humanos, ressaltando que, enquanto o genocídio provoca repulsa universal, o morticínio de milhares de animais passa despercebido, dada a escala de valores estabelecida entre o ser do homem e o ser animal. A partir de então, uma breve recapitulação do raciocínio de São Tomás Aquino sobre a superioridade do homem conduz a considerações sobre a natureza da razão:

[...] Poderia contar a vocês [...] o que acho da tese de santo Tomás de Aquino segundo a qual, posto que só o homem é feito à imagem de Deus e participa da essência de Deus, o modo como tratamos os animais não tem nenhuma importância salvo na medida em que ser cruel com os animais pode nos acostumar a ser cruel com os homens. Posso perguntar o que santo Tomás considera ser a essência de Deus, ao que ele responderá que a essência de Deus é a razão. Da mesma forma que Platão, da mesma forma que Descartes, cada um à sua maneira. O universo é construído sobre a razão. Deus é um deus de razão. O fato de

que graças à razão se possa chegar a compreender as leis que regem o universo demonstra que a razão e o universo têm a mesma essência e o fato de que os animais, não tendo razão, não possam compreender as leis que regem o universo mas devam limitar-se a obedecer cegamente suas leis, demonstra que, diferentemente do homem, eles fazem parte dele mas não participam do seu ser: demonstra que o homem é como Deus e os animais, como coisas. [...] A razão e sete décadas de experiência de vida me dizem que a razão não é a essência do universo, nem a essência de Deus. Ao contrário, e de forma bem questionável, a razão parece ser a essência do pensamento humano; pior anda, a essência de apenas uma tendência do pensamento humano. A razão é a essência de um certo domínio do pensamento humano (COETZEE, 2003: 28-29).

Como fica claro, a discussão da natureza do ser em *A vida dos animais* interessa a Coetzee na medida em que prova que o privilégio da razão tem contribuído para discriminar as ordens do ser, atribuindo menor valor àqueles cuja natureza parece não ser fundamentada na racionalidade. Por tal motivo, Costello prossegue questionando o efeito da valorização tanto de animais como de humanos quando o parâmetro maior é a razão, e o faz evocando um exemplo de cada ordem de ser: o macaco Pedro Rubro, criação de Kafka, e o matemático autodidata indiano Srinivi Ramanujan. O primeiro compromete sua dignidade animal, apresentando-se travestido de homem a plateias seduzidas pelo inusitado de sua fala; Ramanujan, transportado para Cambridge, morreu aos trinta e três anos, incapaz de tolerar o clima e dieta da Inglaterra, bem como o ambiente acadêmico.

Colocando-se na contramão do grande discurso ocidental sobre o homem versus o animal, o racional versus o irracional, Costello argumenta que “vista de fora [...] a razão é uma vasta tautologia. É evidente que a razão validaria a razão como princípio primeiro do universo” (COETZEE, 2002: 31). Passa, então, a considerações sobre questões éticas implicadas no aprisionamento e domesticação dos animais, e ao exame da natureza da consciência e os limites da imaginação simpatizante, ou seja, a capacidade de perceber pelo pensamento o ser de outrem.

É no contexto dessa discussão que, num longo raciocínio, define

a natureza do ser, desfaz o privilégio do humano sobre o animal, opõe à cogitação a corporalidade, e privilegia a extensão e a sensação de plenitude e bem-estar, que só pode vir a existir em face da liberdade:

Como é ser morcego? [...] Ser um morcego vivo é estar cheio de ser. Ser plenamente morcego é igual a ser plenamente humano, o que quer dizer também estar cheio de ser. Ser-morcego no primeiro caso, ser-humano no segundo, talvez, mas essas considerações são secundárias. Estar cheio de ser é viver como corpo-alma. Nosso nome para a experiência de ser pleno é alegria. Estar vivo é ser uma alma viva. Um animal – e somos todos animais – é uma alma inserida num corpo. Foi precisamente isso que Descartes enxergou e, por razões pessoais, resolveu negar. O animal vive, disse Descartes, da mesma forma que a máquina vive. O animal não é nada além do mecanismo que o constitui. [...]

Cogito ergo sum é também uma famosa frase sua. É uma fórmula que sempre me incomodou. Pressupõe que um ser vivo que não faz o que ele chama de pensar é, de alguma forma, um ser de segunda classe. Ao ato de pensar, à cogitação, oponho a plenitude, a corporalidade, a sensação de ser – não uma consciência de si mesmo como uma espécie de fantasmagórica máquina raciocinante pensando pensamentos, mas, ao contrário, a sensação – uma sensação pesadamente afetiva – de ser um corpo com membros que tem uma extensão no espaço, de estar vivo no mundo. Essa plenitude contrasta, em tudo, com o estado fundamental de Descartes, que traz em si uma sensação de vazio: a sensação de uma ervilha chacoalhando dentro de uma vagem (COETZEE, 2002: 41).

A noção de que a plenitude da expansão corporificada deve ser vivida em alegria parece conter as mesmas sugestões éticas presentes no discurso de aceitação do Prêmio de Jerusalém, no qual a “falta de amor” ou “fraternidade” na África do Sul do apartheid é denunciada, uma vez que fraternidade somente pode vir a existir onde há liberdade e igualdade (COETZEE, 1992b: 97). O que parece estar em jogo em ambas as afirmações é a possibilidade de se conceder ao homem direitos inalienáveis como a vida, liberdade e a busca da felicidade.

A interrogação do direito à liberdade e dignidade humanas toma, no primeiro romance de Coetzee, Terras de sombras, a forma da denúncia do discurso colonial do pai protetor e, por conseguinte, da opressão a que o ser humano está sujeito quando percebido como

incapaz de se autodeterminar. Esse discurso apoia-se na prática de equacionar a racionalidade adulta aos parâmetros das sociedades imperialistas (inicialmente os países europeus e, após a segunda guerra mundial, também a América), justificando, assim, a tutela do colonizador.

O romance é composto por duas novelas curtas, a primeira das quais, “O Projeto Vietnã”, narra a desintegração mental de Eugene Dawn, um mitógrafo encarregado de escrever um relatório sobre a guerra psicológica americana no Vietnã. A segunda, “A narrativa de Jacobus Coetzee”, conta as viagens de um explorador colonial na terra dos Grandes Namaquas. Ambas as novelas exploram o papel da razão em apagar figuras de alteridade, ao mesmo tempo em que oferecem o corpo, especialmente quando em dor, como um ponto de entrada inescapável para o Outro.

Ao construir Eugene Dawn como um personagem encarregado de escrever relatório sobre estratégias militares para a guerra no Vietnã, Coetzee tem a oportunidade de explorar o discurso duplo que diz objetivar a tutela dos povos asiáticos, mas recomenda sua destruição para assegurar sua subserviência e utilidade para as políticas prioritárias da nação americana. Eugene Dawn recomenda fortemente que se use a lógica patriarcal, ou “a voz do pai”, nos projetos de radiodifusão que, aliás, considera como “pura autoridade”. Critica as estratégias usadas até o momento que, por serem “totalmente cartesianas”: projetam a voz da dúvida, impondo-se entre o eu no mundo e o eu que o observa.

Seja sob a forma da voz do eu indeciso (“Por que devo combater se a luta é inútil?”) ou do irmão sabido (“Eu fui para Saigon, então você também podia ir”), a estratégia americana baseia-se numa racionalidade *doppelgänger*, totalmente alheia ao pensamento vietnamita, acostumado a uma autoridade forte e opção simples. Assim, Dawn recomenda o uso da voz paterna, e propõe que se permita aos vietnamitas operar a voz fraterna, enquanto a América opera a voz do pai. Rememora o medo espalhado pelo programa de assassinatos políticos (CT) na Região do Delta, cujo trunfo foi o ataque a indivíduos isolados que, rompendo o senso comunitário, abalou a psicologia vietnamita. A partir do rompimento dos vínculos grupais, poder-se-ia obter a submissão absoluta, que

corresponderia ao esmagamento, pelo pai, da rebelião dos filhos. Somente então seria facultado ao pai mostrar seu lado mais benévolo: “O pai não pode ser um pai bondoso até que seus filhos tenham se ajoelhado diante de sua mão” (COETZEE, 1997: 37).

As fotos que integram o relatório sobre o Vietnã, porém, estão longe de mostrar a América como o pai bondoso. Uma delas mostra um homem alto e forte, Clifford Loman, 1,85m, 110 kg, copulando com uma vietnamita tão pequena e magra que parece uma criança. Dawn denomina a foto “Pai faz festinha com as crianças”. Duas outras fotos, descritas em detalhe, mostram cenas de matança e aprisionamento; uma delas corresponde à ampliação de uma tira de filme feita quando da visita de um comandante a um acampamento. Vê-se parte do rosto de um homem aprisionado no interior de uma jaula; de um de seus olhos cintila um ponto de luz.

Na foto ampliada, o olhar do prisioneiro atinge Dawn. Quer se evadir da presença do vietcongue, mas o homem se lhe afigura como “obscuro, porém indubitável” (COETZEE, 1997: 25), e, portanto, inegável aos sentidos. Ao descrever o processo de despersonalização do homem negro, Frantz Fanon denuncia a peculiar proximidade entre brancos e negros, que permanecem, cada um, com sua negrura ou brancura, isolados em suas próprias particularidades, embora, ocasionalmente, aflorem lampejos de reconhecimento (FANON, 1967: 45). Comentando esses momentos fugidios, Bhabha ressalta que não há possibilidade de que eles aconteçam em contextos em que a indiferença impera (BHABHA, 1994: 99). No caso do personagem de Coetzee, o mitógrafo Eugene Dawn, o brilho do olho visível reinscreve a presença do Outro a quem o estrategista despreza, mas sem o qual sua posição seria insustentável.

Tanto Eugene Dawn como Jacobus Coetzee caracteristicamente buscam distanciamento de seus outros, cuja eliminação eles concebem como sendo parte de sua missão expansionista. Como Dawn, que se gaba de seu temperamento exploratório, o protagonista da segunda novela de Terra de sombras, Jacobus Coetzee, opta por descrever a si mesmo como um “destruidor do deserto, [...] devorador de horizonte a horizonte”. Age, assim, de acordo com a vocação própria do explorador, cuja essência é “abrir o que está fechado, e trazer a luz ao que está na obscuridade”. Levado ao extremo, o raci-

ocínio justifica o genocídio. Jacobus Coetzee descreve os corpos dos animais produzidos por sua como constituindo uma “pirâmide da vida”: testificam de existências outras que a sua própria, fornecendo-lhe assim prova de sua individualidade ontológica. Uma vez que tal enumeração é fundamental para sua autopercepção, o explorador traduz a lógica cartesiana para o raciocínio “Quem não compreende os números não compreende a morte”. Bosquímanos, que não possuem o conceito de enumeração, são considerados por ele como inferiores, e são totalmente eliminados de sua mente. Como o personagem mesmo descreve, na aproximação entre o explorador e o nativo têm lugar “pequenas farsas de homem e homem, explorador e guia, benfeitor e beneficiário, vítima e assassino, professor e aluno, pai e filho” (COETZEE, 1997: 98-99).

O fato de que os seres considerados inferiores são, contudo, essenciais ao explorador branco, faz lembrar a visão de Homi Bhabha acerca da ambígua natureza suplementar da relação entre colonizador/colonizado. Analisando-a a partir do conceito derridariano de *différance*, o teórico indiano descreve o discurso colonial como o signo de uma articulação dupla, a um tempo desejo de semelhança e reconhecimento e repúdio da diferença, num anseio por “um Outro reformado, reconhecível, como sujeito de uma diferença que é quase a mesma, mas não exatamente” (BHABHA, 2005: 130, grifo do autor). A ameaça implícita em figuras duplas que desafiam a narcisista demanda colonial por autoridade é expressa na descrição de Bhabha do homem pós-iluminista como

amarrado a, e não confrontado por, seu reflexo escuro, a sombra do homem colonizado, que fende sua presença, distorce seu contorno, rompe suas fronteiras, repete sua ação à distancia, perturba e divide o próprio tempo de seu ser. A identificação ambivalente do mundo racista [...] gira em torno da ideia do homem como sua imagem alienada. Não o Eu e o Outro, mas a alteridade do Eu inscrita no palimpsesto perverso da identidade colonial (BHABHA, 2005: 75).

Essa relação ambivalente manifesta-se, no romance, através do questionamento de Eugene Dawn acerca da possibilidade de seu discurso de guerra se voltar contra ele próprio e envenená-lo. Imagi-

na-se como gestando uma criança alheia, indesejada, um bebê mongol que rouba sua saúde e sanidade:

Desde fevereiro de 1965, a guerra deles tem se mantido à minha custa. Eu sei e estou cansado de saber o que tem acabado com minha força interior, devorado a comida que deveria me nutrir. É uma coisa, uma criança que não é minha, que já foi um bebê acororado e amarelo oprimido bem no centro do meu corpo, sugando meu sangue, crescendo à custa da minha destruição. E agora, em 1973, é um repugnante garoto mongol que estica seus braços e pernas dentro de meus ossos ociosos, róí meu fígado com seus dentes arreganhados, esvazia seus dejetos biliosos em meu organismo e não irá embora. Isso tem de ter um fim! Quero minha libertação! (COETZEE, 1997: 52).

Além disso, a violência cometida contra o outro sob a forma de prisão, tortura, estupro, assassinato e genocídio volta-se contra aqueles que a perpetraram como fraqueza física, distúrbios mentais e/ou desequilíbrio psicológico. Jacobus Coetzee enfraquece e adoce durante a expedição; Eugene Dawn sofre progressivo processo de embrutecimento e desequilíbrio mental, sendo finalmente confinado em uma instituição mental.

Uma exploração mais significativa da dor infligida ao corpo pela circunscrição espacial é oferecida em *À espera dos bárbaros*. Nesse romance, percebendo-se como sob a ameaça de uma invasão bárbara, um império em declínio aprisiona alguns nômades inofensivos e, mais tarde, o magistrado local, sob a acusação de ter-se aliado ao inimigo de técnicas de sujeição, tanto sob a forma de tortura como de confinamento.

Os nômades são torturados sob o pressuposto de que a tortura produz verdade. Como no velho sistema judicial descrito por Foucault, confronto e verdade estão unidos, e o corpo é compelido a tomar parte do cerimonial que deve tornar pública a verdade do crime. Conforme descrito em *Vigiar e punir*, no sistema europeu clássico, todo o procedimento judicial penal, desde a investigação preliminar à sentença, permanecia secreto, mas requeria-se que a prova fosse obtida. A confissão tinha prioridade sobre qualquer tipo de evidência, porque, ao confessar, o criminoso aceitava a responsabilidade por seus atos. Se necessário, a persuasão violenta através da

tortura era usada para produzir a verdade penal: sob a tortura de verdade, o corpo tornou-se, assim, tanto o lugar de extorsão da verdade como o ponto de aplicação da punição (FOUCAULT, 2000: 32-38).

No universo ficcional de *À espera dos bárbaros*, confrontação e verdade operam sobre o corpo do acusado de forma semelhante. Logo após a prática da tortura de verdade começa, exibem-se, nos personagens, os olhos inchados, mãos roxas, dentes quebrados, prisioneiros cegos e corpos cobertos de sangue. “A dor é a verdade, tudo mais é objeto de dúvida” o magistrado diz (COETZEE, 1997: 12), resumindo a filosofia do inquisidor. O raciocínio substitui a autoridade da mente que duvida como prova de existência pela autoridade do corpo que padece em dor.

Embora diferindo da punição corporal existente na tortura, o confinamento também age sobre o corpo: constrangimentos, tais como a reclusão solitária, o racionamento de comida e privação sexual compartilham um elemento de punição que envolve diretamente o corpo em um sistema de privações, obrigações e proibições (FOUCAULT, 2000: 18). Quando acusado de traição e preso, o magistrado experimenta a forma como a operação de poder sobre ele o reduz aos instintos básicos de sobrevivência: viver torna-se um desejo de comer e beber, aliviar-se e, após a imposição de dor, encontrar uma postura que lhe seja menos dolorida. À dor física experimentada no encarceramento soma-se, mais tarde, a infligida por ocasião de sua flagelação pública e execução simulada. Comparando o seu sofrimento ao dos nômades, o magistrado reflete:

Logo que o oficial subalterno Mandel e seu auxiliar me trouxeram de volta para cá, acenderam o lampião e fecharam a porta, perguntei-me quanto padecimento era capaz de suportar um velho gordo e acomodado em nome de suas excêntricas noções de como o Império devia se conduzir. Mas meus torturadores não estavam interessados em graus de sofrimento. Só queriam me mostrar o que significava viver num corpo, como um corpo, capaz de hospedar noções de justiça somente quando está ileso e são, que muito rapidamente se esquece delas quando lhe agarram cabeça, lhe introduzem um canudo pela garganta e derramam dentro dele litros de água salgada, até que a tosse, a ânsia de vômitos e as contorções o esvaziam. Não vieram para me forçar a contar o que

dissera para os bárbaros ou o que disseram eles para mim. [...] Vieram a minha cela a fim de mostrar o significado da humanidade, e foi muito o que me mostraram no espaço de uma hora (COETZEE, s. d.: 145).

Aprender a “viver num corpo, como um corpo” é, para o magistrado, em seu confinamento, um processo que envolve a adaptação dos olhos à escuridão, das narinas ao fedor, das orelhas ao silêncio e das mãos ao toque das baratas em seu corpo. Embora haja uma ênfase na corporalidade, constrange-se o corpo em sua extensão no espaço, roubando-lhe a liberdade, dignidade e alegria a que Coetzee associa a ser-em-plenitude.

Sujeição corporal de natureza diferente é enfocada no quinto romance de Coetzee, *A ilha*. Ao invés da relação corpo/punição existente na tortura, expõe-se a relação corpo/disciplina, que produz o corpo dócil. Como objeto e alvo do poder, o corpo está sujeito a “técnicas”, ou métodos que possibilitam um controle meticuloso de suas operações, impondo-lhe uma relação docilidade-utilidade. O alvo não é somente o crescimento das habilidades corporais, ou simplesmente, a intensificação da sua sujeição, mas a formação de uma relação em que o corpo se torna mais obediente à medida que se torna mais útil, e inversamente. A escala de controle volta-se aos gestos, movimentos, atitudes e até mesmo a rapidez: o princípio da não-ociosidade é imposto sobre o corpo – é proibido perder tempo (FOUCAULT, 2000: 117-131).

Em *A ilha*, a protagonista do romance, Susan Barton, alegra-se ao ver navio próximo à ilha, e “resgata” consigo o debilitado Cruso e Friday, ambos relutantes em abandonar a ilha que é seu lar. Crusoe morre, e Barton avoca a si a tutela de Friday. Contrastando com o Friday de Defoe, que entretém longas conversas com Robinson Crusoe, o personagem de Coetzee é incapaz de falar, uma vez que sua língua foi cortada. Ao descobrir sua mudez, Susan encara-o com horror, suspeitando que, para além da mutilação, seu silêncio evidência falta de capacidade pensante.

As meditações de Rousseau sobre a liberdade, servidão e a natureza humana no *Discurso sobre a desigualdade* (1755) ajudam a entender a repulsa de Susan por aquele que ela considera como um bruto. O estudo de Rousseau visa a rastrear a origem do progresso e

da desigualdade e o desenvolvimento das sociedades políticas, como podem ser deduzidas a partir da natureza humana, apenas à luz da razão. Para tanto, Rousseau parte da consideração do “homem como a natureza o formou”, único meio que pode ser usado para a solução dos males originados pela desigualdade moral, e que fornece a base a partir da qual o corpo político e os direitos recíprocos da humanidade podem ser deduzidos.

Uma comparação entre o animal e o homem é usada para determinar a natureza do homem. O homem é inteligente e livre, o único animal dotado de razão; os animais são desprovidos de inteligência e liberdade. Tanto o homem como os brutos recebem os mesmos comandos da natureza; a reação do homem é diferente, contudo, porque ele possui a liberdade de consentir ou resistir. Como Rousseau insiste, é precisamente na consciência de sua liberdade que a espiritualidade de sua alma é demonstrada.

Chomsky percebe o modo como a defesa de Rousseau da essência humana como liberdade e consciência da liberdade segue um familiar modelo cartesiano:

para os cartesianos, é óbvio pela introspecção que cada homem possui um espírito, uma substância cuja essência é o pensamento: o seu uso criativo da linguagem reflete essa liberdade de pensamento e de concepção. [...] A linguagem, em suas propriedades essenciais e pela forma de seu uso, prevê o critério básico para a determinação de que outro organismo é um ser com uma mente humana e capacidade humana de pensamento livre e auto-expressão, e com a necessidade essencial humana da liberdade de constrangimentos externos da autoridade representativa (CHOMSKY, 1987: 145).

Num comportamento similar ao de Jacobus Coetzee em Terras de sombra, Susan Barton apaga o outro com base na interpretação da diferença como um sinal de inferioridade; a aplicação de técnicas sobre o corpo dócil também é fundamentada em tal percepção. Uma vez que Friday é concebido como uma besta incapaz de fala, ele é cortado da mente Susan Barton, confinado no porão e transformado em seu lavadeiro e jardineiro.

Técnicas destinadas a produzir um corpo dócil impactam Friday através da redução de seu espaço e de estrita supervisão de seus atos.

Em lugar da liberdade ilimitada da ilha, Friday está agora confinado à adega e ao quintal, tem o seu alimento trazido por Susan e é obrigado a usar as roupas que ela lhe provê. Falta de exercício, e uma dieta reduzida a mingau de aveia – alimento tipicamente dado a crianças – fazem com que ele perca sua antiga vivacidade e boa forma. Percebendo o seu ar apático e sua barriga, Susan admite que passa por uma grande queda; no entanto, ela atribui sua transformação ao ócio, ao invés de privação de liberdade, e treina-o para ser útil, tornando-o seu lavadeiro.

Em contraste com Susan Barton, que insiste em justificar o seu domínio sobre Friday com base em sua irracionalidade, Foe, o escritor a quem encarrega de escrever suas memórias da ilha, está bem ciente do exercício do poder mediante a aplicação da relação docilidade/utilidade. Além disso, ele reconhece como o preconceito subjaz à exploração de Friday. Comenta: “Lamentamos o barbarismo de quem o mutilou, todavia não temos nós, os últimos mestres dele, razões para estarmos secretamente agradecidos? Porque enquanto ele for mudo podemos dizer a nós próprios que os desejos dele nos estão vedados e continuar a usá-lo como desejarmos” (COETZEE, 1986: 150).

As reflexões sobre liberdade/sujeição enfatizam não só a capacidade de gerir a própria vida como a de engendrar a própria história. Única sobrevivente articulada do naufrágio, Susan Barton quer tornar sua história conhecida. Como lhe faltem as habilidades de escritora, contrata o renomado escritor Foe para escrever sua história. Sua recusa a imaginar Friday como humano é espelhada, então, pela recusa de Foe a escrever sua história de acordo com o padrão desenvolvido por ela. O romance torna-se, assim, em grande parte, a narrativa da tensão entre seu desejo de tornar-se autora da sua própria história e a (im)possibilidade de fazê-lo. Frustrada, Susan explode em interrogação cheia de dúvida:

Julguei ser eu mesma e a rapariga uma criatura de outra espécie, dizendo palavras que você inventou para ela. Mas neste momento estou cheia de dúvidas. Nada mais me resta que a dúvida. Eu sou a própria dúvida. Quem me fala? Serei também um fantasma? A que espécie pertencemos? E você? Quem é você? (COETZEE, 1986: 135).

Revertendo o privilégio cartesiano da dúvida como prova da existência, Susan Barton associa dúvida a insubstancialidade, e opõe a matéria à falta de solidez fantasmagórica. Além disso, concede ao corpo, antes que à mente e seus processos, o estatuto de realidade. O corpo, tanto na materialidade de seus mecanismos fisiológicos, como nos componentes psicológicos, é tomado como prova de existência:

Quando penso na minha história pareço existir apenas como a pessoa que chegou, que testemunhou, que desejou partir: um ser sem essência, um fantasma junto do verdadeiro corpo de Cruso. [...] No entanto eu possuía um corpo tal como Cruso. Comia e bebia, acordava e dormia, desejava (COETZEE, 1986: 52).

Uma vez que o pensamento ocidental tem reconhecido o papel do homem como ser fundador, produtor e autor, Susan Barton opera uma reversão de gênero baseada na figura mitológica da musa. Traça diferença entre ser mãe e gerar. Como musa, Susan descreve a si própria como sendo aquela que gera (“fathers”) sua história, enquanto Foe, dotado da arte necessária para escrevê-la, torna-se sua mãe (“mothers it”). “A Musa”, ela declara, “é simultaneamente deusa e procriadora. Eu tinha a intenção de não ser mãe da minha história, mas gerá-la” (COETZEE, 1986: 128).

A reversão genérica de Barton é dramatizada na “cavalgada estimulante”, quando Susan assume a postura habitual do sexo masculino na relação sexual que mantém com Foe, seguindo o costume das musas quando visitam os poetas. No dia seguinte, Foe é descrito como estando “ocupado a trabalhar” – “at his labors”, no original, uma expressão que ambigualmente pode descrever ocupação, mas remete também ao trabalho de parto. Pouco mais tarde, referindo-se ainda à criação literária como fruto gerado por Susan na qualidade de Musa, Foe diz “espere para ver o fruto que transporto [...] visto que falamos de gravidez” (COETZEE, 1986: 146 e 153). Engendrar sua própria história é imperativo porque Barton liga substancialidade não só ao teste dos sentidos, que registram a presença de um corpo real, mas também à possibilidade de impor seus desejos a alguém.

Outra inversão da lógica cartesiana é dramatizada, na última parte do romance, através da descida à casa de Friday. Trezentos anos após o naufrágio de Susan Barton e de seus esforços para imortalizar a sua história, um narrador anônimo visita a casa de Foe, e depois vai à casa de Daniel Defoe. Encontrando o diário de Susan Barton sobre uma mesa, o narrador mergulha no seu mundo narrativo, alcançando o território de Foe, um lugar onde “os corpos são seus próprios símbolos” (COETZEE, 1986: 159), e onde Susan e Foe, seres da razão, estão mortos. Friday, entretanto, não apenas reside na plenitude de seu ser-como-corpo, mas revela-se articulado (embora à sua maneira), e sua voz atinge o mundo.

A visibilidade e poder de articulação de Friday em um lugar onde não as ideias, mas os corpos são avaliados como signo de existir não é surpreendente. Em tal lugar, não só o corpo deixa de ser um sinal duplamente valorizado como pertencendo à brancura civilizada ou à escuridão primitiva – esta última, como Sheila Roberts salienta, vem a significar não-humanidade (1991: 88) – mas assume a sólida visibilidade que só se torna possível quando, na ausência do preconceito, o outro é reconhecido em sua plena humanidade.

A ausência dessa condição é dramaticamente registrada em *A idade do ferro*, escrito entre 1986 e 1989, no auge de uma onda de boicotes escolares no contexto da África do sul dos últimos anos do apartheid. O romance confronta a essencialidade cartesiana com a solidez e autoridade do corpo, principalmente quando em presença da doença e assassinato. Integrante da hegemonia branca sul-africana, a protagonista, Elizabeth Curren, subitamente, malgrado seu, torna-se testemunha ocular da repressão ao ativismo estudantil negro, enquanto, ao mesmo tempo, vê-se às voltas com a descoberta de um câncer de mama.

O câncer é percebido como uma gravidez maligna, uma “ocupação ignominiosa”, terrível demais para ser mencionada. Como uma forma de ocupação indesejada, a doença lembra o funcionamento do poder que, por natureza, é invasivo. Essa é também a forma pela qual Susan Sontag refere-se ao câncer: uma invasão canibalística do eu pelo bárbaro que habita seu interior (SONTAG, 1991: 63, 67).

A comparação lembra a imagem do menino mongol que come

Eugene Dawn a partir de suas entranhas, usada por Coetzee em *Terras de Sombras*. Como o canibalismo, tanto o câncer como a maternidade produzem dissolução de fronteiras, fundindo o eu com o outro que ele hospeda. A imagem se torna particularmente incisiva, porque empregada em relação ao câncer como sendo um tipo de feto, uma relação indesejada que gera morte.

A doença individual de Curren é associada à enfermidade do corpo político, que se torna evidente através do derramamento de sangue e assassinatos. Como um símbolo de vida, o sangue derramado especialmente impressiona Curren. Quando a polícia persegue o filho de sua empregada, Bheki, e seu amigo, provocando o acidente em que o último é ferido, a visão do sangue a jorrar da ferida leva-a a refletir que:

Era sangue, nada mais, sangue como o seu e o meu. No entanto, nunca antes eu vira algo tão escarlate e tão escuro. [...] mesmo nas minhas mãos, parecia mais escuro e mais brilhante que o sangue deveria ser. Olhei fixamente para ele, fascinada, temerosa, arrastada para um verdadeiro estupor do olhar. No entanto, era impossível, no mais profundo do meu ser, impossível desistir daquele estupor, relaxar e nada fazer para deter o fluxo. Por quê? Pergunto-me agora. E respondo: porque o sangue é precioso, mais precioso que o ouro e os diamantes. Porque o sangue é único: uma poça de vida dispersa ente nós, em existências separadas, mas, por natureza, única; emprestado, não dado; tido em comum, em confiança, para ser preservado; parecendo viver em, nós, mas parecendo, apenas, pois na verdade nós vivemos nele. Um mar de sangue juntando-se: será assim no fim dos tempos? O sangue de todos: um mar Baikal escarlate-escuro [...] Um corpo de sangue. De toda a humanidade? Não um lugar á parte, numa represa de parede lamacenta, no Karoo, cercada por arame farpado, com o Sol abrasador, o sangue dos africânderes e os seus coletores de impostos, parado, estagnado (COETZEE, 1992a: 62).

O sangue é, portanto, visto duplamente como um fator de comunhão e de estranhamento, marca ambivalente de atração e repulsão. Enquanto sangue é um dom partilhado por toda a humanidade, sangue negro parece perturbadoramente mesmo e outro, ainda que essa diferença seja marcada apenas por grau: “mais escuro e mais brilhante do que sangue deveria ser”. Por outro lado, a com-

paração com ouro e diamantes, duas das principais riquezas África do Sul, dirige outra espécie de olhar ao sangue que, metonimicamente, aponta para a desvalorização da vida humana através de sua inscrição na economia da indústria extrativa.

Nada, contudo, tem impacto maior sobre Curren do que a visão dos corpos de Bheki e dos outros quatro adolescentes assassinados pela polícia, que a impressionam por sua “presença maciça, sólida” (98). Como prova dos desmandos da hegemonia branca e um testemunho de vida roubada, o corpo, e não a razão, possui autoridade incontestável. Uma vez que os cadáveres dos ativistas são tomados como padrão de solidez, o próprio corpo de Curren parece desprovido de substância. Susan descreve-se como alguém que tem “um conhecimento sem substância, sem peso mundano, como a cabeça de um boneco em si, vazio, arejado” (110). Sua doença impressiona-a, então, como justa retribuição – tal qual uma boneca, está agora oca como uma concha:

Para cada um de nós o destino manda a doença certa. A minha é um doença que me come de dentro para fora. Se me abrissem, achariam o meu interior oco como o de uma boneca, uma boneca com um caranguejo-câncer sentado lá dentro, lambendo os beijos, entontecido pelo facho da luz (COETZEE, 1992a: 105).

Como Susan Barton em *A ilha*, Elizabeth Curren invoca a experiência como prova de autoridade. Por um tempo, entretece o pensamento de que seus ossos marcados pela doença, ou mesmo uma possível autoimolação em praça pública poderiam assumir papel testemunhal. Quer trazer à luz uma cicatriz, um ferimento, “a cicatriz de todo o sofrimento, mas, no final, [sua própria] cicatriz”, pois, como raciocina, ao final “as nossas próprias cicatrizes são as únicas que podemos carregar conosco” (COETZEE, 1992a: 99). Por um tempo, sente-se impressionada a agir, e imagina a autoimolacão como forma de protesto. Desiste, porém, pois parece-lhe estar desprovida de autoridade para esse gesto, quando comparada à mãe de Bheki e a outras mulheres diretamente envolvidas no ativismo estudantil negro, e pessoalmente marcadas pela brutalidade da polícia.

A idade do ferro leva avante a noção de solidez corpórea apresen-

tada em A ilha, associada não só à visão do corpo constringido em sua liberdade e integridade, como à capacidade de se autogerir. Acrescenta-lhe ainda nova ideia: a responsabilidade da ação em face de fatos, tais como desmandos e preconceitos, que levam a privar o corpo de sua plenitude de ser, e facilitam seu apagamento e, por extensão, o do ser humano que o habita.

Como se nota ao longo desse estudo, no confronto que faz Coetzee entre o essencialismo cartesiano e o corpo em sua materialidade, este último assume papel testemunhal. Uma vez que a crueldade das tecnologias que constringem o corpo é magnificada quando medida contra a solidez de um corpo-alma na plenitude do seu ser, genocídio, assassinato, mutilação, prisão, tortura e doença, ao chamar a atenção para o corpo, que, por razões éticas, deveria ter sido deixado intacto, não só impõem o outro ao olhar do eu indiferente, como evocam a dignidade intrínseca do homem.

A noção de Coetzee de um corpo-alma vivendo em plenitude lembra aquele tipo de alegria que só pode existir quando os direitos inalienáveis do ser humano são respeitados. Ao mesmo tempo, seu pensamento opera uma crítica ao cartesianismo, tornando o ser-como-corpo eloquente testemunho dos efeitos do ser-como-razão, que contribuiu para ocultar o Outro do olhar hegemônico, negando-lhe a igualdade, liberdade e, em casos extremos, a vida.

Referências

- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- CHOMSKY, Noam. *The Chomsky Reader*. James Peck (Ed.). New York: Pantheon, 1987.
- COETZEE, J. M. *A idade do ferro*. São Paulo: Siciliano, 1992a.
- _____. *Doubling the Point: Essays and Interviews*. David Attwell (Ed.). Cambridge: Harvard U. P, 1992b.
- _____. *Terra de sombras*. São Paulo: Bestseller, 1997.
- _____. *A ilha*. Lisboa: Dom Quixote, 1993.
- _____. *A vida dos animais*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *À espera dos Bárbaros*. São Paulo: Best Seller, s. d.

- DESCARTES, René. *Discurso do método: as paixões da alma. Meditações*. São Paulo: Cultural, 2000.
- _____. *The Philosophical Works of Descartes*. N. P.: Dover, 1955. v. 1.
- _____. *Meditations on First Philosophy*. In: _____. *The Philosophical Works of Descartes*. N. P.: Dover, 1955. v. 1. p. 133-199.
- _____. *The Principles of Philosophy*. In: _____. *The Philosophical Works of Descartes*. N. P.: Dover, 1955. v. 1. p. 201-301.
- FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press, 1967.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: o nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- GANDHI, Leela. *Postcolonial theory: a critical introduction*. New York: Columbia U. P., 1998.
- ROBERTS, Sheila. *Post-Colonialism, or the house of Friday*. *World Literature Written in English* 31.1 (1991): 87-92.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discourse on the Origin of Inequality*. Indianapolis: Hackett, 1992.
- SONTAG, Susan. *Illness as Metaphor: Aids and its Metaphors*. London: Penguin, 1991.

Sobre os autores

Adriana Crolla é Magister en Docencia Universitaria. Professora de Letras e de Italiano na Facultad de Humanidades y Ciencias-Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe e na Universidad Autónoma de Entre Ríos, Argentina. Presidente da AALC (Associação Argentina de Literatura Comparada – 2007-2009) e Vice-Presidente (2005-2007). Fundadora e Diretora do Centro de Estudios Comparados e da revista *El hilo de la fábula* (FHUC-UNL). Diretora do Portal Virtual de la Memoria Gringa. Especialista em italianística e imigração italiana, tradução e estudos comparados. Publicações recentes: *Estudios comparados de la literatura actual: indagaciones desde género, canon, educación* (edit.) Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2010; *Territorios comparados de la literatura y sus lindes: diálogo, tensión, traducción*. 1a ed. Santa Fe: UNL, 2009. CD-ROM.

Ana Paula Cantarelli – Mestre em Letras/Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria – UFSM; Doutoranda em Estudos Literários com ênfase em Literatura Comparada pela mesma instituição. Professora do Colégio Técnico Industrial da Universidade Federal de Santa Maria. Integrante do Grupo de Pesquisa Literatura e Autoritarismo. Publicou artigos e ensaios em revistas acadêmicas no Brasil e no exterior.

Denise Almeida Silva é Licenciada em Língua Portuguesa e Língua Inglesa, Mestre e Doutora em Letras (Literaturas de Língua Inglesa, UFRGS, 2000). Atua como docente pesquisadora na Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI), campus de Frederico Westphalen, onde coordena o Mestrado em Letras – Literatura Comparada. É também presidente da comissão editorial da Editora URI e editora da *Revista Língua e Literatura*. Pesquisa e publica especialmente sobre os seguintes temas: identidade cultural,

migração, literaturas pós-coloniais de língua inglesa e J. M. Coetzee.

Eduardo F. Coutinho é PhD pela Universidade da Califórnia – Berkeley, EUA. Professor Titular de Literatura Comparada da UFRJ e pesquisador I A do CNPq. Professor Visitante em diversas universidades no Brasil e no exterior. Membro fundador e ex-Presidente da ABRALIC, Vice-Presidente da AILC (Associação Internacional de Literatura Comparada), membro do PEN Clube Internacional e consultor científico de diversas agências de fomento à Educação. Foi Vice-Presidente da Oficina Literária Afrânio Coutinho (OLAC) e da ANPOLL e membro do Conselho de Cultura do Estado do Rio de Janeiro. Publicou grande número de ensaios em revistas e periódicos especializados do Brasil e do exterior e é autor e organizador de diversos livros, dentre os quais *Em busca da terceira margem: ensaios sobre o “Grande sertão: veredas”* (1993); *Fronteras imaginadas: cultura nacional/teoria internacional* (2001) e *Literatura Comparada na América Latina: ensaios* (2003), publicado também em espanhol (Colômbia, 2003).

Gerson Roberto Neumann é Doutor em Germanística (Freie Universität Berlin – FU-Berlin). Professor Adjunto do Departamento de Línguas Modernas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Autor de ensaios publicados em revistas acadêmicas e do livro *Brasilien ist nicht weit von hier! Die Thematik der deutschen Auswanderung nach Brasilien in der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert (1800 - 1871)*. Frankfurt am Main/ Berlin. (Peter Lang Verlag, 2005). É editor da *Revista Contingentia*, do Setor de Alemão da UFRGS.

Helena Bonito Couto Pereira é Doutora e Mestre em Letras Modernas pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP, com estágio pós-doutoral na Universidade da Califórnia, Department of Hispanic Studies, USA. Ex-Vice-Presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC. Atua em graduação e pós-graduação na Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo. Dentre suas publicações destacam-se os livros *Literatura portuguesa e brasileira* (São Paulo:

FTD, 2000); *Na trama do texto*, em coautoria com Márcia Pelachin (São Paulo: FTD, 2004); *Intermediações literárias Brasil-França*, em coautoria com Maria Luiza G. Atik (São Paulo: Scortecci, 2004); *Linguagens na sala de aula do Ensino Superior* (org.) (São Paulo: Xamã; Niterói: Intertexto, 2010) e *Ficção brasileira no século XXI* (org.) (São Paulo: Mackenzie, 2009), além de capítulos de livros e ensaios e artigos em periódicos nacionais e estrangeiros.

João Luis Pereira Ourique é Doutor em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (2007). Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal de Pelotas – UFPel. Atua nas áreas de Teoria Literária, Literatura Brasileira, Literatura Comparada e Ensino de Literatura. Dentre os temas recorrentes de discussão e pesquisa, estão as relações entre regionalidade e regionalismo, a ideologia, a crítica ao autoritarismo, a formação cultural e a identidade na região do Prata.

João Manuel dos Santos Cunha é Doutor em Literatura Comparada (Universidade Federal do RGS – UFRGS-Université de Limoges), Mestre em Literatura Brasileira (UFRGS), com Pós-Doutorado em Literatura e Cinema (Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III). Professor em graduação e pós-graduação no Centro de Letras e Comunicação e no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas – UFPel. Além de ter publicado capítulos em livros e artigos e ensaios em revistas acadêmicas no Brasil e no exterior, é autor e organizador de diversos livros, entre os quais: *Mito e cinema* (Editora Mundial, 1993); *A tradução criativa – A hora da estrela*: do livro ao filme (Ed. Mundial/ EDUFPeL, 1994); *Literatura comparada: questões metodológicas e estratégias críticas* (EDUFPeL, 2007); *Leitura e escrita em processo*: texturas, tessituras, textualidades (EDUFPeL, 2008); *Transcrições*: literatura e cinema (EDUFPeL, 2008); *A lição aproveitada*: modernismo e cinema em Mário de Andrade (Ateliê Editorial, 2011).

Leonardo Ramos Munk Machado é Doutor em Teoria Literária (Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ), com bolsa de Doutorado sanduíche na Universidade Livre de Berlim (Freie

Universität Berlin). Professor Adjunto do Departamento de Teoria do Teatro e da Escola de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Autor de ensaios publicados em revistas acadêmicas e do livro *A Viena de Arthur Schnitzler: variações sobre a razão e a desrazão* (Editora E-Papers, 2008).

Lizandro Carlos Calegari é Doutor em Letras, Literatura Brasileira, pela Universidade Federal de Santa Maria – UFSM (2008). Atualmente, é Professor Titular de Literatura vinculado ao Departamento de Linguística, Letras e Artes da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI), campus de Frederico Westphalen, atuando nos programas de Graduação e Pós-Graduação (Mestrado) em Letras. Tem artigos publicados nos periódicos *Cerrados*, *Chasqui*, *Diálogos Latinoamericanos*, *Guavira*, *Luso-Brazilian Review*, *Transmodernity*, dentre outros.

Marilene Weinhardt é Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo – USP (1994), professora titular de Literatura Brasileira da UFPR, bolsista Produtividade em Pesquisa 2 (CNPq). Presidente da ABRALIC (gestão 2009-2011). Além de artigos em periódicos especializados e capítulos de livros, publicou: *O Suplemento Literário do O Estado de São Paulo – 1956-67. Subsídios para a história da crítica literária no Brasil* (Brasília: INL, 1987); *Mesmos crimes, outros discursos? Algumas narrativas sobre o Contestado* (Curitiba: Editora da UFPR, 2000); e *Ficção histórica e regionalismo. Estudo sobre romances do Sul* (Curitiba: Editora da UFPR, 2004).

Ricardo André Ferreira Martins é Licenciado em Letras Português/Francês pela Universidade Federal do Maranhão (1997). Mestre em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP (2000). Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP (2009). Atualmente desenvolve estágio de Pós-Doutorado na Universidade Federal de Santa Maria e é docente pesquisador do Programa de Mestrado em Letras (Literatura Comparada) da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI), Campus de Frederico Westphalen (RS). É autor dos seguintes livros: *Simetria do parto*

(2000, poesia), *Tradição e ruptura: a lírica moderna de Nauro Machado* (2002, ensaio), *Primeira lição de física* (2009, poesia), *Os dentes alvos de Radamés* (2009, ficção), *Os atenienses: a invenção do cânone nacional* (2011).

Rosana Cristina Zanelatto Santos é Doutora em Letras (Literatura Portuguesa – USP – 1999), Mestre em Letras (Literatura Portuguesa – USP – 1995). Bolsista de Produtividade em Pesquisa / CNPq – 2. Docente no Curso de Graduação em Letras do Departamento de Letras da UFMS/Campo Grande e nos Programas de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens e em Letras da UFMS. Além da publicação de capítulos de livros e de artigos em revistas acadêmicas brasileiras e estrangeiras, é autora e organizadora dos livros: *A argumentação no horizonte da acusação e da defesa – O caso de Inês de Castro na tragédia de António Ferreira* (Ed. da UFMS, 2007), *Marco Cultural: questões contemporâneas em debates* (org. et al, Ed. da UFMS, 2008), *Nas trilhas de Barros: rastros de Manoel* (org., Ed. da UFMS, 2009), *Os testemunhos de um horror desgraçadamente humano: um estudo das obras de Joseph Conrad, António Lobo Antunes, Mia Couto e Bernardo Carvalho* (org., Ed. da UFMS, no prelo).

Rosani Úrsula Ketzer Umbach é Doutora em Germanística (Universidade Livre de Berlim – Alemanha), Mestre em Letras (UFMS), com Pós-Doutorado em Literatura Comparada (Universidade de Tübingen, Alemanha). Professora em graduação no Curso de Letras e em pós-graduação no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria – UFSM e Pesquisadora do CNPq. Além de ter publicado capítulos em livros, artigos e ensaios em revistas acadêmicas no Brasil e no exterior, é editora da revista *Literatura e Autoritarismo* e organizadora de livros, entre os quais: *Memórias da repressão* (PPGL-Editores, 2008) e *Estética e política na produção cultural* (Ed. da UFSM, 2011).

A presente edição foi composta nas tipologias *Adobe Agaramond* e *Meta-Normal* para a Editora e Gráfica Universitária - PREC/UFPel, em junho de 2011.