

CADERNO DE LETRAS

zir a dimens
na por consi
entre o hom
camisa, desv
fotograma d



ndo essa fil
do por Chag
im-lhe dado
i porque gost
das coisas qu
voca lmedlat
arte, hoje qua

n° 34
2019

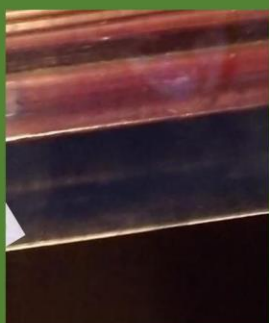


Robert Freeman, cre
George Dippel, art di
Marget Larsen, desig
Jerry Mander, writer
"The Royal Natural h
Freeman, Mander &
Friends of the Earth,

em 1516, por
plaza Mayores edi-
y conventos que
Obispo de Zamora
el Marqués de Al-
omplementan este
las puertas de «la



ndo essa filen
do por Chagall
im-lhe dado un
i porque gosta
das coisas qu
voca lmedlat
arte, hoje o



zir a dimens
na por consi
entre o hom
camisa, desv
fotograma de

ESTUDOS LITERÁRIOS

Cátia D. Goulart
Marcela Croce
(orgs.)

ESTUDOS LITERÁRIOS

Cátia D. Goulart
Marcela Croce
(Orgs.)

Dados de Catalogação na Fonte Internacional:

CADERNO DE LETRAS / Centro de Letras e Comunicação. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2019. n. 34, Maio-Ago. (p. 001-538)
ISSN 0102-9576

Estudos Literários. Org. por Cária D. Goulart e Marcela Croce

1. Letras - Periódicos. 2. Literatura. 3. Intertextualidade. I. Goulart, Cária; Croce, Marcela.

ESTUDOS LITERÁRIOS

Cátia D. Goulart
Marcela Croce
(Orgs.)

Caderno de Letras

Revista do Centro de Letras e Comunicação - Universidade Federal de Pelotas
Rua Gomes Carneiro, número 1 • Centro • CEP 96001-970 • Pelotas/RS

Comissão Editorial

Claudia Lorena Fonseca, UFPel – editora
Cristina Napp dos Santos, UFPel
Gabriel Felipe Pautz Munsberg, UFRGS
Helano Jader Ribeiro, UFPel
Paulo Ricardo Borges, UFPel
Tiago Radatz Kickhöfel, UFRGS

Conselho Editorial

Ana Pizarro, USACH, Chile
Aulus Mandagará Martins, UFPel, Brasil
Catia Dias Goulart, UNIPAMPA, Brasil
Claudio Celso Alano da Cruz, UFSC, Brasil
Claudio Gustavo Maiz, CONICET, Argentina
Cleide Inês Wittke, UFPel, Brasil
Cristiane Fuzer, UFSM, Brasil
Daniele Gallindo G. Silva, UFPel, Brasil
Davi Pessoa Carneiro Barbosa, UERJ, Brasil
Eleonora Frenkel Barretto, FURG, Brasil
Elizabeth Martínez Buenabad, BUAP, México
Giovana Ferreira Gonçalves, UFPel, Brasil
Isabella Mozzillo, UFPel, Brasil
João Claudio Arendt, UCS, Brasil
Júlia Vasconcelos Studart, UNIRIO, Brasil
Juliana Steil, UFPel, Brasil
Keli Cristina Pacheco, UEPG, Brasil
Lizandro Carlos Calegari, UFSM, Brasil
Luis Augusto Fischer, UFRGS, Brasil
Luis Carlos Toro Tamayo, UdeA, Colombia
Marcela Croce, UBA, Argentina
Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba, UERJ, Brasil
Maria Salete Borba, UNICENTRO, Brasil
Ramiro Esteban Zó, UNCuyo/CILHA/CONICET, Argentina
Regina Aída Crespo, CIALC-UNAM, México
Rosani Ketzner Umbach, UFSM, Brasil
Rosely Perez Xavier, UFSC, Brasil
Sandra Nitri, USP, Brasil
Sebastian Kürschner, FAU, Alemanha
Tito Lívio Cruz Romão, UFC, Brasil
Vinícius Nicastro Honesko, UFP, Brasil
Walter Carlos Costa, UFSC, Brasil

Revisão e preparação dos originais: Cátia D. Goulart, Claudia L. Fonseca e Marcela Croce

Editoração/diagramação: Gabriel Felipe Pautz Munsberg

Imagem da capa: “Armonio”, Xul Solar - Museu Xul Solar, Buenos Aires. Foto de Claudia Lorena Fonseca e projeto gráfico de Tiago Radatz Kickhofel, a partir da releitura do projeto gráfico de Lenir de Miranda para a primeira edição da Revista Caderno de Letras em 1982.

SUMÁRIO

Presentación	
Estudos literários	
Cátia D. Goulart, Marcela Croce.....	09
Contagem e contação: notas sobre contar o tempo na modernidade	
Tomaz Amorim Izabel.....	19
De glosa a lo imborrable: trânsitos íntimos na obra de Juan José Saer	
Iuri Almeida Müller.....	47
Performance autoral e imaginário de um território literário na obra de Aldyr Garcia Schlee	
Cátia D. Goulart.....	65
Primo Levi: a química entre literatura e ciência	
Aislan Camargo Maciera.....	89
A experiência poética de Danilo Gíroldo	
Aimée Bolaños.....	127
Juliano Garcia Pessanha em suas obras	
Suelen Ariane Campiolo Trevizan.....	149
A representação literária no romance em primeira pessoa: apontamentos de leitura para a obra <i>O irmão alemão</i>, de Chico Buarque	
Anderson Trindade Chaves.....	169
Paisagem através da Vónilza – ou paisagens da memória	
Tiago Radatz Kickhöfel.....	191

Uma alma assinalada: tessituras entre ficção e história em <i>As cartas do domador</i>, de Tabajara Ruas	
Carlos Garcia Rizzon.....	205
O território, a literatura: el asco e a fronteira	
Giovani T. Kurz.....	229
La estrategia del merodeo: un recorrido por el vértigo horizontal de Juan Villoro	
Marcela Croce.....	255
Além do princípio de incêndio: <i>A morta</i>, de Oswald de Andrade	
Claudia Luiza Caimi, Augusto Patzlaff.....	273
O estatuto do texto e do autor teatral nos trabalhos de companhias cariocas contemporâneas	
Carolina Montebelo Barcelos.....	297
Exilio, ironía y resistencia en crónicas de nuestra América: migración editorial del periódico al libro	
Valentina Quaresma Rodríguez.....	317
José Revueltas y el ser nacional mexicano: continuidades y mutaciones entre la novela y el ensayo	
Solange Victory.....	343
Justicia: una herramienta polifacética en las ficciones del delito	
M. Cecilia Hwangpo.....	375
Intermedialidade como processo de resignificação narrativa em <i>Die Brücke</i>	
Gabriel F. Pautz Munsberg.....	395

A protoficção científica brasileira e sua hibridização através do fantástico: uma análise do conto “A sombra” de Coelho Neto Thalita Ruth Sousa, Naiara Sales Araújo Santos.....	409
Mensagens cifradas: paranoia em 2666 de Roberto Bolaño Antônio Carlos Silveira Xerxenesky.....	435
Configurações do homoerotismo nas revistas <i>O malho</i> e <i>Rio nu</i> Ronaldo Soares Farias.....	457
A invenção da heteronormatividade: um romance autobiográfico Rosana Cristina Zanelatto Santos.....	483
As traduções de <i>El hombre de mi vida</i> para o francês e o português: léxico e diferença Angelica Karim Garcia Simao, Maria Angélica Deângeli.....	499
Representaciones de la lengua portuguesa en la Argentina: la biblioteca de autores brasileños traducidos al castellano Carlos Alberto Pasero.....	519

PRESENTACIÓN

ESTUDOS LITERÁRIOS

Cátia D. Goulart
Marcela Croce
(Organizadoras)

Amparadas por una portada que remite a Xul Solar, invitamos a los lectores de *Caderno de Letras* a cumplir múltiples ingresos a través de los artículos que conforman la presente edición, unificada bajo el título generalizador de “Estudios Literários”. Porque si, en tanto primeras lectoras desafiadas por los protocolos propios de selección y organización de una revista, promovemos recorridos preferenciales, cada lector percibirá por su parte otras alternativas de asociación entre los textos, algunas que acaso hayamos considerado, otras que dependen de elecciones puramente individuales o de experiencias a las cuales somos ajenas.

Esta circunstancia responde a que, merced a la disciplina y al rigor inherentes a los protocolos de enunciación que sostienen los artículos y ensayos académicos seleccionados, los autores promueven diálogos fecundos con los textos artísticos de los que parten, mediante una operación compleja que comprende recortes, perspectivas epistemológicas y exposiciones argumentativas. Asimismo, las interacciones promovidas por la mirada crítica de cada autor, al iluminar sectores de las producciones escogidas, destacan la naturaleza estética de sus fuentes y resaltan la dimensión tanto cognitiva como afectiva que abrigan, convocando a las interacciones con el lector ideal o, al menos, presumible.

Parece plausible, entonces, iniciar la serie con “Contagem e Contação: notas sobre contar o tempo na Modernidade”. El artículo de Tomaz Amorim Izabel, al trazar una distinción entre dos modos de contar, subraya las áreas involucradas en la operación. Es por eso que desarrolla una entrada multidisciplinar que abreva en reflexiones acerca del tratamiento de la temporalidad a partir de textos literarios e históricos que atraviesan épocas y culturas diversas. El articulista llama la atención del lector sobre los polos referenciales móviles que involucran ambas

dimensiones del relato, defendiendo la proliferación de “contações contra uma única contagem” y desdeñando la estrechez de restringir las formas de contar a la pura reproducción del tiempo de la producción, en pos de admitir otras fulguraciones –como reclamaba Benjamin para un presente plagado de anacronismo- de la temporalidad.

Seducidas, entonces, por el irresistible compromiso de sugerir un recorrido de lectura acompasado con nuestro ritmo de trabajo y con la voluntad de que los lectores se asomen a diversos albuces de registro de la memoria, reunimos los textos en cuatro secciones. La primera de ellas se centra en las opciones autobiográficas y las estrategias de representación del “yo” y sus experiencias y reúne un grupo de artículos que parten de la poesía tanto como de la narración, de los traumas individuales a la par de las evocaciones familiares, de los riesgos de representar el horror y de las vacilaciones del sujeto frente a la situación confesional.

Sin ánimo de que el ordenamiento relativamente caprichoso se erija en indicación taxativa, el trayecto se inicia en el trabajo de Iuri Almeida Müller “De *Glosa a Lo Imborrable*: Trânsitos íntimos na obra de Juan José Saer”, que convoca dos textos del escritor argentino, los que se abordan desde el respaldo crítico de Julio Premat, Beatriz Sarlo y Martín Kohan. El autor postula que la estrategia compositiva autorreferencial es una elección especular de Saer que apunta tanto a la configuración del espacio ficcional como a la relectura de la historia política, aunque la misma se mantenga –como insiste Müller- en los lindes de la imprecisión y la desconfianza en torno a los modos de representación de la realidad.

Por su parte, Cátia Dias Goulart prefiere una perspectiva ricoeuriana para interrogar los vínculos entre poética narrativa y lectura. Su artículo “Performance autoral e imaginário de um território literário na obra de Aldyr Garcia Schlee” restituye tácitamente el concepto de “comarca” desarrollado por Ángel Rama entre los años 60 y 70. La literatura comarcana de la región pampeana que comprende el sur de Brasil, el litoral argentino y el norte de Uruguay, sede de desarrollo de la gauchesca como género, es la zona en que Aldyr Garcia Schlee sitúa sus libros redactados en español y en portugués. El escritor y dibujante fronterizo que hace de Jaguarão el centro del recorte espacial incentiva el cruce de lo local y lo universal en episodios como el que rescata el artículo, en el cual la prostituta Sara añora desde el lupanar jaguareense al amor de su vida, Ruby Stevens, cuyos datos biográficos coinciden con los de la diva hollywoodense Barbara Stanwyck.

Otro modo de “escritura del yo” es el que convoca Aislan Camargo Maciera en su trabajo “Primo Levi: a química entre literatura e ciência”. Lo previsible era acceder a la experiencia del campo de concentración del escritor italiano a partir de la obra que se detiene en el horror del nazismo: *É isto um homem?* No obstante, en un gesto que decepciona semejante descenso a las profundidades del espanto, el libro de Levi que aparece centralizado aquí es *A tabela periódica* (1975), colección de cuentos escritos a lo largo de tres décadas, en la cual se revisan aproximaciones específicas a los elementos que componen el esquema de Mendeleiev de 1868. En vez de pronunciarse por la responsabilidad ética de los científicos en el contexto de la Segunda Guerra Mundial que hizo de él una víctima por su condición judía, Levi informa su literatura mediante la ciencia, opción que lo convierte en “un anfibio, un centauro”, encabalgado entre dos disciplinas y dos ámbitos que Freud había unido al admitir como “ficción científica” las especulaciones que constan en *Más allá del principio del placer* (1920). De hecho, la presencia dominante del “Carbono” en la serie de relatos no se pliega a los prejuicios que el positivismo había desarrollado al respecto –el “hombre carbono” era el sujeto de la multitud, capaz de la mayor cantidad de enlaces con sus homólogos-, sino que se trata del elemento que representa la vida humana aunque no la *condición* humana.

Una convergencia semejante entre literatura y ciencia alienta, aunque con énfasis atenuado, en el artículo de Aimé Bolaños que se dedica a “A experiencia poética de Danilo Giroldo”. Allí se instala la figura de un biólogo entregado a la creación literaria, caso que recuerda el del chileno Humberto Maturana con su *autopoiesis*. La inmediatez absoluta del poemario *Vala*, lanzado en 2019, marca la discordancia entre un acceso a la subjetividad a través de la poesía y el tiempo histórico en que se lleva a cabo semejante introspección. Las preguntas que organizan algunos de los poemas se enuncian como interrogantes que no encuentran respuesta posible; el libro se estructura en torno a la metáfora del trauma; la crisis y el agón son las modulaciones de la poética de Giroldo, a quien la autora del artículo inserta en una línea en la cual se encuentra con Augusto dos Anjos, Ana Cristina César, Murilo Mendes y Carlos Drummond de Andrade. En el caso de “Juliano Garcia Pessanha em suas obras”, de Suelen Ariane Campiolo Trevizan, las variantes de las “escrituras del yo” emergen apuntaladas por una copiosa bibliografía (regida por Lejeune y De Man) e incluso por referencias a manifestaciones clásicas del ejercicio autobiográfico como las que ofrece una parte de la

obra de Fiodor Dostoievski. El concepto de “heterotanatografía” confiere un tratamiento diferencial a los traumas personales, al cabo de haberlos considerado desde la dimensión testimonial que suele ser infrecuente en la poesía.

En la sucesión que conduce de lo individual a lo familiar se inscriben los dos textos siguientes. “A representação literária no romance em primeira pessoa: apontamentos de leitura para a obra *O irmão alemão* de Chico Buarque”, de Anderson Trindade Chaves, se enfoca en la relación entre padre e hijo que organiza el relato de *O irmão alemão*, frente a la revelación de ese secreto paterno que es la existencia de un hijo en otro país. El narrador en primera persona ostenta como su virtud sobresaliente la de ser lector; para formarse como tal, ingresa subrepticamente a la biblioteca del padre y establece una competencia con la figura del intelectual a partir de la frecuentación de Kafka. El absurdo kafkiano y su sintonía con la barbarie de la Alemania nazi -de la cual la breve estadia paterna en Berlín le dio apenas una vislumbre- son un punto clave de la novela de Chico Buarque que, acaso sin saberlo, recupera la hipótesis que despliega Ricardo Piglia en *Respiración artificial* (1980). En esa obra que compendia el relato histórico, la teoría literaria, la metaforización del contexto y la obsesión por la traición como epicentro del drama nacional, Piglia alucina un encuentro entre Kafka y Hitler en un café de Praga hacia 1910, cuando el joven austríaco que aterrorizaría al mundo era apenas un pintor frustrado que contaba sus fantasías escabrosas ante un oscuro empleado judío que se dedicaría, en adelante, a transcribirlas.

En el ámbito familiar, la historia del siglo XX marcado por persecuciones, encierros y desplazamientos retorna en “Paisagens através da Vónilza ou paisagens da memória”, texto en el cual Tiago Radatz Kickhöfel recupera el recuerdo de su abuela a partir del modo en que esta inmigrante alemana huida a Brasil durante la Primera Guerra Mundial se apropia del paisaje de Rio Grande do Sul. La autobiografía familiar reconstruida a partir de la mirada de la anciana incentiva el relato de la experiencia del mismo autor, quien propone en el comienzo del artículo una fenomenología del seminario en el cual surgió la idea del texto, “situación” merleau-pontyana que lo pone en contacto con la bibliografía sobre el paisaje que proveen Collot y Jullien. El trabajo se articula con cantidad de materiales gráficos: fotos del lugar, registros de las entrevistas y bordados de Vónilza que certifican la subjetivación afectiva del espacio.

Los bordados y los tejidos impregnan la continuidad de este primer segmento de la revista, como se advierte en el título “Uma alma assinalada: tessituras entre ficção e história em *As cartas do domador*, de Tabajara Ruas”, de Carlos Garcia Rizzon. El texto estudiado, publicado como folletín en un portal de Internet a lo largo de tres meses de 2006, es un tratamiento de los conflictos riograndenses que queda asociado a una leyenda pampeana en la cual se denuncian las atrocidades contra los esclavos negros, “Negrinho de pastoreio”. Del folletín resultó en 2008 una película que ficcionalizó la figura histórica de Netto al tiempo que dio cuenta de las desgracias del negrito castigado por perder una oveja. Según la versión que se consulte –uruguaya, brasileña o argentina- varía la cantidad de animales perdidos y la pena del hormiguero a que es condenado al negrito: o es devorado por las hormigas, o es depositado sobre el hormiguero, o esta zona es empleada como tumba para el cadáver del niño asesinado por el mandamás. Nótese que en las informaciones sobre las estancias que transmiten los viajeros franceses a América – referidas en el texto- se menciona la existencia de un bolichero llamado Recabarren, exactamente el mismo nombre que Borges elige para el pulpero que es testigo de “El fin”, cuento en el cual el negro derrotado por Martín Fierro en la payada del poema regresa para exigir la venganza que se le debe.

Entre el espacio y la autobiografía se desarrolla también “O território, a literatura: *El asco e a fronteira*” de Giovanni T. Kurz. Bajo la guía teórica de Leopoldo Zea (en torno a las definiciones centrales de marginalidad y barbarie), Walter Mignolo (“enunciación fracturada”, colonial, subalterna), Josefina Ludmer y Homi Bhabha, Kurz se ocupa de la novela que consagró al escritor salvadoreño Horacio Castellanos Moya. En la traducción al portugués, el libro pierde el subtítulo “Thomas Bernhard en El Salvador”, que el artículo no solamente restituye sino que toma como orientación de lectura para vincular *El asco* con *Extinción* [*Auslöschung*] de Bernhard. El siguiente enlace trazado adhiere a la propuesta de Ludmer de leer *El asco* (1997) en sintonía con *Lesca, el fascista irreductible* (2000) de Jorge Asís.

La segunda agrupación de textos prefiere el ensayo en tanto género a interrogar. Algunos ejercicios optan también por la formulación ensayística como modo de enunciación; así lo verifican “La estrategia del merodeo: un recorrido por *El vértigo horizontal* de Juan Villoro”, de Marcela Croce, y “Além do princípio de incendio: *A morta* de Oswald de

Andrade”, de Claudia Luiza Caimi y Augusto Patzlaff. El texto de Croce marca la originalidad del diseño del libro de Villoro como repercusión de una libertad de raigambre ensayística, y decide seguir cada una de las líneas del metro de la Ciudad de México que lo organizan para asistir a la indagación fragmentaria de espacios, sujetos, inclemencias, tradiciones y trayectos que componen esta versión contemporánea de los ensayos sobre el ser nacional, ahora situada en el marco exclusivo de la capital. Dos puntos sobresalen en el rastreo: la necesidad de enlazar a Villoro con un conjunto de cronistas mexicanos entre los que destacan Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis; la oportunidad de recordar que toda ciudad es, en principio y sobre todo, una comunidad, cuyas ceremonias operan en tanto instancia de reconocimiento de la feligresía local.

El artículo sobre Oswald inscribe inicialmente el método antropofágico como reacción ante el archivo: la vocación de fuego que revisten esas instituciones incentiva la fogata como amenaza directa a la conservación. Un listado escalofriante cuenta dieciocho incendios en Brasil entre 1957 y 2018 y revela que los acervos nacionales son mucho más vulnerables al fuego que los locales. El texto de Caimi y Patzlaff se asocia a la corporación de fragmentos de *élan* benjaminiano y escoge frases apodícticas para los títulos, amparados por la metáfora terrorista aprendida en Susan Buck Morss. En función de tales modelos se aborda la pieza oswaldiana *A Morta*, cuya construcción queda asociada a los métodos de recomposición de cerámicas japonesas *tomotsugi* y *kinsugi*.

La circunstancia de tomar una obra teatral habilita el enlace con los textos siguientes, dedicados a la labor dramática contemporánea y a la producción de Augusto Boal. Carolina Montebelo Barcelos se encarga de “O estatuto do texto e do autor nos trabalhos de companhias cariocas contemporâneas”. La tendencia a la experimentación en el orden teatral se inscribe en la órbita del lema “todo es representable”, ya expuesto oportunamente por Jacques Rancière al argumentar que lo que corresponde no es censurar formulaciones sino establecer el modo de representación más propicio para una situación. Nombres como *Os Fodidos Privilegiados* o *Os Atores* de Laura se dedican a sobreesaturar los rasgos grotescos de las producciones de Nelson Rodrigues, o bien a practicar la creación colectiva. Las compañías dramáticas mantienen un diálogo y operan con técnicas que valen tanto para fenómenos locales como extranjeros (Pirandello, Brecht, Beckett, Shakespeare). Por su parte, Valentina Quaresma Rodríguez encara en “Exilio, ironía y resistencia en *Crônicas de Nuestra América*: migración editorial del periódico al libro” una

faceta menos conocida de Boal, la de cronista. No obstante, advierte que tales ejercicios de escritura constituyen una apuesta poética y política plasmada luego en el Teatro del Oprimido. Las crónicas escritas durante el exilio en la Argentina (de allí el título “bilingüe”), entre 1971 y 1976 (momento en que también llegó la dictadura a ese país), funcionan como “taller textual”, zona de experimentación, en términos similares a los que emplea Susana Rotker para definir el género en su momento de apogeo, en el marco del modernismo hispanoamericano. Las “caricaturas verbales” que promueve el dramaturgo son una manifestación del combate entre David y Goliat en el que resuena la frase oportuna de Josefina Ludmer sobre “las tretas del débil” para enfrentarse al poder.

Este segundo segmento se cierra con dos trabajos que apelan a modos de representación genéricamente diversos de situaciones homólogas o afines en cierto punto. En el caso de “José Revueltas y el ser nacional mexicano: continuidades y mutaciones entre la novela y el ensayo”, Solange Victory evalúa la figuración de lo mexicano a partir de diversas discursividades de un mismo autor. M. Cecilia Hwangpo, por su parte, estudia las variantes del crimen y la justicia en “Emma Zunz” de Borges, *Boquitas pintadas* de Manuel Puig y *Operación masacre* de Rodolfo Walsh en “Justicia: una herramienta polifacética en las ficciones del delito”. Victory ubica a Revueltas dentro del Partido Comunista Mexicano pero subraya las diferencias insoslayables entre una novela como *El luto humano* y los dictados ramplones del realismo socialista zhdanoviano. En tanto ensayista, el autor amerita compartir cartel con Samuel Ramos, Octavio Paz y Roger Bartra por su afán de develar una “esencia” mexicana de la cual se descrea pero a la que inevitablemente se regresa en los rastreos intelectuales. Hwangpo señala en cada uno de los textos el tipo de justicia ejercido por los representantes respectivos de las víctimas –Emma en el cuento de Borges, vengando a su padre; la Raba en la novela de Puig, vengando las infidelidades de Pancho y el no reconocimiento del hijo en común- y la justicia anulada por la actuación ilegal y arbitraria del Estado en *Operación masacre*. El tramado mismo del artículo revela la inspiración, mucho más allá de la cita, que provee el magisterio de Ludmer y su *Cuerpo del delito*.

El tercer núcleo de organización de la revista problematiza la categoría de género y abarca tanto las transformaciones de los géneros literarios como la presencia de los estudios de género. En la primera inflexión, “Intermedialidade como processo de ressignificação narrativa en *Die Brücke*”, de Gabriel Felipe Pautz Munsberg, trabaja sobre las

diferencias entre la novela semiautobiográfica de Gregor Dormeister (Manfred Gregor) de 1958 y su versión filmica a cargo de Bernhard Wicki al año siguiente. Ambos textos se encargan de narrar la muerte de seis adolescentes al final de la Segunda Guerra Mundial, embarcados en la empresa absurda de defender un puente inútil. Mientras el libro acude a la trasposición parcial de la célebre novela de Erich Maria Remarque sobre la Primera Guerra Mundial, la que opera como “memoria melancólica del grupo”, el cine articula discursos mediáticos y evade la referencia exclusiva del plano textual. En una dimensión próxima, “A proficiência científica brasileira e sua hibridização através do fantástico: uma análise do conto ‘A sombra’ (1927) de Coelho Neto”, de Thalita Ruth Sousa y Naiara Sales Araújo Santos, comienza con el trazado de un recorrido bibliográfico sobre la ciencia-ficción y su posible momento originario en Brasil. El artículo subraya acertadamente el contexto positivista en que escribe Coelho Neto, conmovido por la Revolta da Vacina, cuya convicción anticientífica dependía de la creencia popular en el carácter mortífero de la inoculación de virus y bacilos. La hibridez genérica entre el gótico, el fantástico (ilustrado por temas como la locura, el consumo de sustancias, la aparición del doble) y la ciencia-ficción autoriza una comparación entre el texto de 1927 incluido en *Contos de vida e morte* de Coelho Neto y las elucubraciones fantásticas que orillan la ciencia-ficción en los *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1926) de Horacio Quiroga, continuadas en *Más allá* (1935) del mismo autor.

Otro modo de trastorno genérico es el que se advierte en “Mensagens cifradas: paranoia em 2666 de Roberto Bolaño”, texto en el cual Antonio Carlos Xerxenesky parte de la categoría “novela maximalista contemporánea” aplicada a la última producción de Bolaño por Stefano Ercolino. La paranoia aparece articulada por los personajes de 2666 y es sintomática del modo de escritura que practica Bolaño, que confía en una conexión de todo a través de un orden secreto. Xerxenesky se recorta sobre las dos novelas iniciales de las cinco que componen el conjunto para descubrir en la primera una sinécdoque de la novela paranoica a través de una parodia del mundo académico, y en la segunda, regida por la figura de Amalfitano, no ya la obsesión de los críticos con Archimboldi sino la fijación en el *Testamento geométrico* de Rafael Dieste. La novela de Bolaño resulta congruente con la frase baudelairiana “un oasis de horror en medio de un desierto de tedio”, que parece más ajustada a toda la producción del chileno: tanto a 2666 como a *Estrella distante*, que trasunta una misma tensión entre ética y estética, entre violencia y arte, como

también a *La literatura nazi en América*, conjunto de biografías infames en que encuentra asidero el oscuro personaje de Kilapán que se menciona en la obra final.

Los estudios de género aparecen representados por dos artículos: “Configurações do homoerotismo nas revistas *O Malho* e *Rio Nu*”, de Ronaldo Soares Farias, y “A invenção da heteronormatividade: um romance autobiográfico”, de Rosana Cristina Zavelatto Santos. El primero estudia las historietas *Fresca Theoria* y *Escabroso* (de 1903 y 1904, respectivamente), junto con el cuento “O menino de Gouveia” (1914) y sugiere que, aunque las revistas que los difunden apuntan a un público heterosexual, puede presuponerse un lector homosexual que está atento a tales representaciones de sujetos afeminados y prostitución masculina en la Praça Tiradentes de Rio de Janeiro (antiguo Largo de Rossio). La inscripción genérica queda garantizada no solamente por las imágenes que acompañan el artículo y por la arqueología de la representación de la homosexualidad en Brasil (que se remonta a “Marinículas” de Gregório de Matos en el siglo XVII para llegar rápidamente, en un itinerario más breve que abreviado, a *Bom Crioulo* de Adolfo Caminha en 1895), sino también por el epígrafe de Pedro Lemebel. El artículo de Zavelatto Santos se ocupa de *Viagem solitária* (2011) de João W. Nery, autobiografía que da cuenta de la cirugía de redefinición sexual realizada por el narrador en 1977, en plena dictadura brasileña.

El colofón del número lo provee el sector destinado a las traducciones. Allí se reúnen “As traduções de *El hombre de mi vida* para o francês e o português: léxico e diferença”, de Angelica Karim Garcia Simao y Maria Angelica Deângeli, y “Representaciones de la lengua portuguesa en la Argentina: la Biblioteca de Autores Brasileños Traducidos al Castellano”, de Carlos Alberto Pasero. El artículo de García Simao y Deângeli toma una de las novelas de la serie de Pepe Carvalho escritas por Manuel Vázquez Montalbán y se entrega a indagar la traducción como relación entre culturas, en una línea deudora de *Después de Babel* de Georges Steiner. Las versiones de *El hombre de mi vida* como *L’homme de ma vie* (2002, a cargo de Denise Laurentis) y *O homem da minha vida* (2003, encargada a Rosa Freire D’Aguiar) ameritan una comparación puntual que revela cómo se trasponen en otra lengua las jergas y los usos coloquiales –encabezados por la grosería- empleados por el autor. Las traducciones tienden a atenuar la fuerza del original, de

modo que “tiempos jodidos” se vierte como “temps pourri” y “época infeliz”, en tanto “jodernos” se suaviza en “baiser” y en “nos ferrar”.

El texto de Pasero también acude a la comparación -expuesta esquemáticamente- para verificar el modo en que las dimensiones económica, afectiva, epistemológica, social y cultural de la traducción que establece Dabène se cumplen en el caso puntual de la colección de autores brasileños traducidos al español por iniciativa diplomática, concretada por la Academia Nacional de la Historia bajo la dirección de Ricardo Levene (como contrapartida de la de autores argentinos traducidos al portugués, iniciativa desarrollada en Rio de Janeiro bajo la égida de Pedro Calmon). Pasero subraya la perspectiva “liberal y mitrista” de la serie diplomática editada en la Argentina, al tiempo que rescata la labor de Benjamín de Garay y Julio Payró trasladando del portugués al español grandes textos como *Os sertões* y *Casa-grande & senzala*.

Lo asentamos al comienzo: es complejo organizar con cierta lógica un número convocado bajo la amplitud extrema de “Estudios literarios”. La arbitrariedad del lector suele ser más eficaz que las rejillas conceptuales que se puedan aplicar, pero es cierto que un itinerario relativamente regulado, en el que se evidencian las asociaciones posibles y se trazan ciertas rutas a modo de sugerencia, tiene la ventaja de orientar en medio de la profusión. Esperamos que este preliminar acompañe a recorrer con provecho, y no por ello con menos fluidez, el trayecto de mano múltiple, como debe ser un número de la revista planeado y ejecutado en dos lenguas, el español y el portugués, en esta comarca tan plural que tratamos de articular y transitar como comunidad latinoamericana.

CONTAGEM E CONTAÇÃO: NOTAS SOBRE CONTAR O TEMPO NA MODERNIDADE

COUNT AND TELL: NOTES ABOUT TELLING TIME IN MODERNITY

Tomaz Amorim Izabel¹

RESUMO: A intenção do ensaio é propor uma distinção entre dois modos de contar o tempo a partir de sua experiência na Modernidade e sua relação intrínseca com as transformações dos modos de produção-percepção. Como os modos de contar são, em sentido amplo, assunto de disciplinas diversas, a abordagem escolhida é multidisciplinar, acolhe reflexões e passagens tanto de textos literários, quanto de reflexões teóricas do campo da História. A distinção proposta entre contagem e contação leva em conta o processo de “modernização” global e os espaços e momentos de resistência a esta modernização. Nestes últimos espaços reside, seja através de sua versão tradicional, seja através de sua versão mais modernista, o que se chamará aqui de contação, um modo de experienciar e expressar o tempo que não se submete completamente à lógica numérica e seriada instaurada a partir do tempo da fábrica como temporalidade normativa.

Palavras-chave: Modernidade; escrita da história; teoria literária.

ABSTRACT: The essay aims to suggest a distinction between two ways of telling time from the perspective of its experience in Modernity and its intrinsic relation to the transformation of the means of production-perception. Since the ways of telling are, broadly speaking, subject of different fields, the chosen approach is multidisciplinary, thus containing concepts and excerpts from both literary material and more theoretical reflections from the field of History. The proposed distinction between “count” and “tell” take in consideration the global process of “modernization” and the spaces and moments of resistance to this modernization. In these last places resides, either in its traditional version, or in its more modernist version, what will be called here “telling”, a way of experiencing and expressing time that does not submits

¹ Pós-doutorando no Departamento de Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP.

itself completely to the numerical and seriated logic established since the time of the fabric became the normative temporality.

Keywords: Modernity; writing of history; literary theory.

O tempo passa e é sentido. Entre o verbo na ativa e na passiva está posicionada a vida humana. Porque embora seja razoável supor que há um tempo objetivo, como descrito pela física, sua experiência é subjetiva, não apenas no nível do indivíduo, mas como construção social. A forma com que cada agora se relaciona com os momentos do passado e do futuro, embora sejam todos iguais do ponto de vista da cronologia, do ponto de vista da percepção individual e coletiva eles variam tanto em intensidade (ao invés de quantidade) como em ordenamento (com outras possibilidades que não apenas a seriada). No prefácio a *Futuro passado*, Reinhart Koselleck distingue entre estas duas formas:

A cronologia - como ciência auxiliar que é - responde às questões sobre datação à medida que anula as diferenças entre os inúmeros calendários e medidas de tempo empregados ao longo da história, reunindo-os em um único tempo, regido segundo o nosso sistema planetário e calculado segundo as leis da física e da astronomia. [...] Mas esse pressuposto natural, contido em nossa divisão do tempo, será estranho à investigação da coincidência entre história e tempo, se é que se pode falar da existência de algo como um "tempo histórico" (2006, p. 13).

Esta não coincidência entre história e tempo, este entendido no sentido estritamente cronológico, parece, no entanto, ter sido posta em questão no período chamado Modernidade. Com a expansão cada vez mais total dos modos de produção e vida modernos pelo globo, os povos foram se esquecendo de que existem tantas maneiras de contar o tempo, quanto de experienciá-lo. As distintas formas comunitárias de contar o tempo foram aos poucos sendo substituídas por uma normatização global. Matematizado, ou seja, tendo cada diferente momento igualado a outros do passado e do futuro, o tempo foi reduzido de sua versão infinita, a experiência dos coletivos humanos, ao tempo seriado da fábrica.

Sobre a "invenção" do tique-taque, o som contínuo do relógio de pêndulo inventado por Christiaan Huygens em 1656, que parece vibrar com intervalos regulares e não variados como seus antecessores menos

sofisticados, Stuart Sherman traça uma imagem sensível do que significou na psicologia social e, como seu estudo *Telling Time* (“Contando o tempo”) mostra com profundidade, como as maneiras de contar o tempo mecânico modificaram a maneira de contar histórias na literatura, nos jornais e nos diários do século XVII na Inglaterra. Ela mostra como o tempo coletivo era marcado à distância e intermitentemente pelos relógios de Igreja e como, com a inovação dos relógios de Huygens, o tempo passou a ser medido de forma “contínua”, não apenas nas praças públicas, mas nos interiores e, em breve, junto a cada proprietário de um relógio de pulso. Houve uma sincronização social em grau inédito e também muito mais precisa já que, antes dos pêndulos, os relógios contavam apenas com o ponteiro das horas. Os relógios de pêndulo inseriram não apenas o segundo ponteiro dos minutos, mas já em 1670 o terceiro, dos segundos. Com a multiplicação dos relógios e de seus visores deu-se também uma transformação na sensibilidade da percepção do tempo. Se os relógios das igrejas anunciavam as horas na distância através do som dos sinos, os ponteiros próximos dos relógios de pêndulo inseriram também o elemento visual.

O livro de Sherman traça também uma instigante relação entre a ascensão dos medidores modernos de tempo, entre a cronometria dos relógios, e as formas históricas e literárias de contar o tempo, sua cronografia. Sua abordagem é distinta da que se pretende estabelecer aqui, ou seja, estes polos não são diretamente relacionáveis ao que se chamará de contagem e contação, mas vê quase uma complementaridade entre certos gêneros literários, especialmente aqueles mais ligados à marcação do tempo, como o diário e a crônica, e a ascensão de uma nova sensibilidade do tempo que estas formas de literatura tentavam justamente “humanizar”. De qualquer forma, a história material dos relógios e sua instigante relação com a literatura aponta para o gesto de reação da literatura modernista à concepção moderna de tempo, com seu movimento linear e homogêneo, e sua insurgência contra ela:

O relógio de Huygens lida sistematicamente com as unidades artificiais de minuto e segundo que os instrumentos eles mesmos efetivamente criam (nenhum antes deles tinha realmente “produzido” minutos); diários e jornais operam sistematicamente na unidade aparentemente natural do dia. [...] A coincidência histórica chocante com a qual a Inglaterra, do fim do século dezesete ao século dezoito, engendrou desenvolvimentos

massivos e célebres ambos no tempo Huygensiano e em formais temporais narrativas sugere uma relação sem especificar qual² (1996, p. 9)

Cabe menos, no entanto, falar de uma “humanização” da temporalidade moderna através da literatura, do que de uma interiorização, tanto no sentido de uma disciplina social através do relógio da fábrica, quanto das adaptações do aparelho sensível a partir do desenvolvimento de formas estéticas que dão conta da nova sensibilidade do tempo. É razoável imaginar que assim como uma língua não produzirá uma palavra para um referencial que desconhece, tampouco uma cultura produzirá uma forma de contar o tempo que não diga respeito às suas práticas de produção. Que interessa para o industriário um conceito ou uma narrativa para descrever as diversas eras míticas de criação da Terra e dos homens? Que interessaria as ideias de bater ponto ou de banco de horas a grupos que produzem de forma coletiva para subsistência? Em um ensaio sobre a modificação da percepção da passagem do tempo por trabalhadores ingleses durante o processo de industrialização no fim do século XVIII, o historiador inglês E. P. Thompson dá exemplos interessantes de formas de contar o tempo antes ainda da inserção dos relógios cheios de minutos dos capatazes da fábrica: “Os nativos de Cross River dizem: ‘O homem morreu em menos tempo do que leva o milho para assar’, menos de quinze minutos. [...] Um terremoto foi escrito em 1647 como tendo durado o tempo de dois credos; enquanto o cozimento de um ovo podia ser estimado por uma Ave-Maria rezada em voz alta” (1998, p. 270). Paulo Arantes comenta este início de expansão planetária da nova temporalidade e seus espaços “brancos”³, onde se vive, ainda, fora deste tempo, em outra temporalidade:

Neles é que se vive verdadeiramente na “hora do mundo”, ao passo que outras realidades, outros espaços lhe escapam, alheios à batida desse relógio mais impositivo. É assim que podemos encontrar por toda parte zonas em que o “tempo do mundo” não repercute, “zonas de silêncio, de ignorância tranquila” – mesmo nas Ilhas Britânicas da

² As traduções, quando não indicadas de outro modo, são de minha responsabilidade.

³ O termo é quase irônico. Melhor seria dizer espaços “não-brancos” ou espaços onde o “branco” não chegou.

Revolução Industrial. [...] São as imensas manchas brancas no mapa da vida material e econômica que permanecem à margem da “história triunfante” (2014, pp. 2-3).

Este exemplo de modos de tradicionais de contar o tempo, justamente no coração moderno que começava a bombear sua temporalidade própria para o resto do globo, também foi apropriado como material pela literatura em sua tentativa de lidar, reproduzindo e/ou opondo-se à nova temporalidade. Outros gêneros além da crônica e do diário participaram deste processo, sobretudo o gênero literário filho por excelência da Modernidade, o romance. Em *Iracema* de 1865, José de Alencar buscou duplamente, a partir da pesquisa histórica tradicional e da criação literária, dar conta do que seria uma maneira não-moderna de contar a passagem do tempo entre os ameríndios. Três dias aparecem no romance como “três sóis”, uma tarde é dita “antes que o dia morra”, o mês que passou se diz “a Lua cresceu”. Passagens de tempo mais específicas são marcadas de acordo com sua duração, podendo ser “até que as sombras da montanha se estenderam pelo vale”, quando “só havia sol no bico da arara” ou “todas as vezes que o cajueiro florescer”. Além de caracterizar mais verossimilhanamente seu espaço literário, José de Alencar se aproveita desta forma de contar a passagem do tempo como estratégia narrativa para apresentar com ela a passagem no tempo interior dos personagens. Trata-se de um tempo que não é ainda alienado daqueles que o contam, mas que é nomeado também em sua relação com eles, um tempo da “equiparação da psicologia das personagens, da lógica da existência e da passagem do tempo com os movimentos e ciclos da natureza” (CAMILO, 2007, p. 171). Assim, diz o narrador, “a alegria ainda morou na cabana, todo o tempo que as espigas de milho levaram a amarelecer”. Entre a *Iracema* bravia do começo da narrativa e a *Iracema* melancólica do fim dilata-se também a contação dos dias: ela passava “os já tão breves, agora longos sóis, na praia, ouvindo gemer o vento e soluçar as ondas”. (ALENCAR, 1994, p. 56)

Uma posição literária sintomaticamente diversa em relação ao novo contar do tempo é a do narrador-personagem Robinson Crusoe no romance homônimo de Daniel Defoe de 1719. Exilado da chamada civilização em uma terra nova, uma ilha na América do Sul, o personagem perde à princípio a contagem do seu tempo social, com relógio e calendário gregoriano, tempo mecânico, homogêneo e repetitivo, caindo em um tipo de vivência narcótica do tempo, apenas para em seguida reconstruir triunfante a Inglaterra e o espaço-tempo do Ocidente

moderno em miniatura na ilha, da qual se considera colonizador e dono. A obsessão de Robinson pela marcação do tempo, dos dias que não podiam passar sem serem cuidadosamente contados, até a nomeação do nativo, sua única companhia na ilha, com um dia da semana, *Friday*, é metonímia poderosa do processo de disciplinamento colonial da temporalidade moderna pela qual passarão as comunidades e sociedades ameríndias. Os dias do seu calendário são marcados em uma cruz de madeira. Em um estudo sobre a temporalidade “agonizante” do romance inglês do século XVIII, Christine Mazurkewycz comenta a relação quase paranoica de Crusoé com o contar do tempo:

O retorno abrupto e compulsivo de Crusoé de seu estado flutuante de liberdade introspectiva para seu contar [“accompt”] medido do calendário é exemplar da distinção que Bergson estabelece entre tempo como qualidade (imediate) e tempo como quantidade (medido). A ansiedade e o equívoco confessados por Crusoé sobre a possível perda de um dia - “e sem nunca saber como” - é uma quantificação do tempo que chega às custas da “pureza original” do tempo (2013, p. 149).

Se se tomar a Revolução Francesa como um dos acontecimentos políticos fundadores da Modernidade, é interessante notar como - no espírito de toda revolução que quer se perpetuar através da repetição da interrupção que ela julga ter instaurado - ela instaura não apenas um regimento político, mas também um novo calendário que tem como data inicial o próprio início, a data da proclamação da República Francesa, não mais baseado nas tradições ultrapassadas com as quais se queria romper, mas baseado numa ideia de racionalidade e utilidade. Ou seja, a contagem do tempo passa a ser orientada a fins, é instrumentalizada a partir das necessidades produtivas do mundo recém-instaurado do trabalho moderno. Neste sentido, trata-se de uma manifestação exemplar do espírito mais burguês. Os nomes dos meses não fazem mais referência a divindades ou reis da Antiguidade, mas aos ciclos da natureza mais apropriados para o plantio e a colheita: Vindemiário, mês da colheita de uvas, Germinal, mês da germinação, etc. Os dias da semana também deixam de homenagear os deuses nórdicos e passam a ser apenas números ordenados: primidi, duodi, trididi, etc. Troca-se o sete mítico dos dias da semana por dez, base do sistema numérico, muito mais prático para a contagem. O mesmo se dá com os dias que passam a contar com dez

horas, compostas de cem minutos de cem segundos. Tudo muito mais calculável, mais facilmente divisível, ao gosto, portanto, racional e instrumental da Modernidade.

Mas talvez, como toda fundação de temporalidade, a pretensão de eternidade e a retroinvenção moderna revelam-se também datadas historicamente, mutáveis e, no limite, vulneráveis a novas fundações. O calendário revolucionário foi instaurado dois anos depois da revolução e revogado apenas doze anos depois. Lembrete agudo de que as temporalidades são históricas, tanto as tradicionais, quanto as modernas. O momento de destruição do calendário estabelecido parece durar apenas até que se instaure um novo, contradição inicial e permanente de toda revolução bem-sucedida (pelo menos na esteira do ensaio *Crítica da violência*, de Walter Benjamin). Rebecca Comay (2016) comenta esta ironia a partir do exemplo histórico da Revolução Francesa, mas com consequências para movimentos revolucionários em sentido mais amplo:

Como o relógio decimal de curta duração, a semana de 10 dias, ou o novo calendário republicano que foi introduzido tardiamente, no Ano II, por ordem da Convenção (depois de semanas e meses de vacilação sobre quando a nova era realmente começou, o que serviria para marcar o início, que poderia estabelecer os termos de mediação, e o que exatamente era para ser comemorado), a Revolução imediatamente se tornou obsoleta.

Vê-se que contar o tempo não tem nada de arbitrário ou de desinteressado, trata-se de uma manifestação cultural, política e metafísica de importância fundamental para a organização social da vida. A crise temporal moderna, se se puder falar assim, parece vir da substituição dos inúmeros modos de contar, produzidos pelos diversos coletivos através de suas necessidades histórico-literárias, por um único global na esteira da vitória de um único modo de produção. É para tentar lidar com esta transformação que se propõe então a distinção entre os dois modos que, sem querer fossilizar seu estado vivo, tenta apontar tendências, polos orientadores com características específicas e antagônicas, ainda que se toquem e misturem das maneiras mais interessantes através da história e da literatura.

As formas de contar, com o duplo sentido, mais apropriado para levar em consideração sua transformação, variam de acordo com a necessidade histórica dos grupos que irão contá-lo. Em português, contar

tem um significado duplo que poderia ser resumido em um modo numérico e um modo narrativo. Contam-se coisas e contam-se histórias. O tempo, entrelaçamento das histórias das coisas, também é contado. Mas enquanto a contagem numérica conta iguais, a contação narra diferentes. Deleuze lembra como Pius Servien distinguia entre duas linguagens: “a linguagem das ciências, dominada pelo símbolo da igualdade, onde cada termo pode ser substituído por outros, e a linguagem lírica, em que cada termo, insubstituível, só pode ser repetido” (2006, p. 12). Ou para aproveitar a duplicidade do português, o contador: uma mesma palavra para duas funções bastante diferentes na Modernidade - o contador financeiro e o contador de histórias, um que faz conta, e outro que faz de conta. Henri Bergson, ao investigar o que julga serem distorções na representação da sensação do tempo, dá um exemplo canônico:

Não basta dizer que o número é uma coleção de unidades; há que acrescentar que estas unidades são idênticas entre si ou, pelo menos, que as supomos idênticas desde que as contemos. É claro que ao contarmos as ovelhas de um rebanho diremos que tem cinquenta, embora se distingam umas das outras e o pastor as conheça facilmente; mas é porque se concorda em deixar de lado as suas diferenças individuais para só ter em consideração a sua função comum (1988, p. 58).

Assim, só se pode contar numericamente unidades igualadas. A tentativa de tomar os números não como mera acumulação abstrata de unidades iguais, mas como distintos, cada um em sua “identidade” e significado próprios, não é contagem, mas numerologia. As próprias filosofia e matemática demoraram alguns séculos para distinguir entre o número como qualidade e como quantidade. Aristóteles dá como exemplo na *Metafísica* a correspondência estabelecida pelos pitagóricos entre número e coisas: o feminino como o dois, o masculino como o três e o casamento, como soma de ambos, como cinco, a justiça como o quatro (produto de dois fatores iguais), a alma como o um (princípio indivisível), o tempo como sete, etc⁴. Funes, o memorioso, célebre personagem de Jorge Luis Borges, tem a capacidade sobre-humana de

⁴ Cf. Aristóteles (1984, p. 21) e as respectivas notas de Joaquim de Carvalho.

guardar na memória com perfeição tudo o que vê e pensa. Funes processa o mundo como pura diferença, conhece apenas a contação e nada da contagem. “Perturbava lhe que o cão das três e catorze (visto de perfil) tivesse o mesmo nome que o cão das três e quatro (visto de frente)” (2007, p. 107). Segundo o narrador do conto, Funes “era quase incapaz de ideias gerais, platônicas”. Talvez por isso tenha se recusado a contar usando um sistema de base decimal, que se repete abstratamente, e tenha inventado um sistema numérico ao modo da contação em que cada número (e consequentemente cada coisa em cada momento sob cada aspecto) tem estranhamente um nome próprio:

Em lugar de sete mil e treze, dizia (por exemplo) Máximo Pérez; em lugar de sete mil e catorze, A Ferrovia; outros números eram Luis Melián Lafinur, Olivar, enxofre, os rústicos, a baleia, o gás, a caldeira, Napoleão, Agustín de Vedia. [...] Eu lhe observei que dizer 365 era dizer três centenas, seis dezenas, cinco unidades; análise que não existe nos "números" O Negro Timoteo a manta de carne. Funes não me entendeu ou não quis me entender (idem, p. 106).

Talvez, neste momento, se pudesse distinguir da seguinte forma: a contagem, como numérica, abstrai a diferença, em oposição à contação, como narrativa, que a privilegia. Esta separação é importante para pensar o tempo na Modernidade porque segundo Bergson, devido ao caráter necessariamente cumulativo da numeração, a contagem se dá sempre no espaço e não no tempo:

É possível perceber, no tempo, e apenas no tempo, uma sucessão pura e simples, mas não uma adição, isto é, uma sucessão que viesse a dar numa soma. De facto, se uma soma se obtém pela consideração sucessiva de diferentes termos, ainda é necessário que cada um destes termos persista quando se passa ao seguinte e espere, por assim dizer, que lhe acrescentemos os outros: como esperaria ele, se não passasse de um instante da duração? E onde esperaria, se não o localizássemos no espaço? Involuntariamente, fixamos num ponto do espaço cada um dos momentos que contamos, e é apenas com esta condição que as unidades abstractas formam uma soma.

[...] Toda a ideia clara do número implica uma visão no espaço (1988, p. 59-60).

Em outras palavras, se o tempo passa, ele não se detém. Mas para que haja sua contagem e, portanto, sua acumulação (o número três, por exemplo, não é nada mais do que o acúmulo de três unidades idênticas, de três “uns”), ele precisa se deter para que o próximo momento se junte a ele. Já que o tempo passa e não se detém, é necessária uma abstração espacial para que ele se acumule e seja contado. Bergson chamou este processo de espacialização do tempo e este termo (adotado posteriormente, com sentido diverso, pela teoria pós-moderna) é interessante para pensar justamente a vitória histórica da contagem sobre a contação na Modernidade e a perda cada vez maior da dimensão temporal na experiência moderna, substituída por sua dimensão espacial.

Mas a ascensão da contagem em detrimento das inumeráveis formas de contação não se deu arbitrariamente. Ela possui como base material a transformação dos modos de produção e da própria forma mercadoria. Seria possível, para aproximar a sensibilidade temporal dos modos de produção, estabelecer uma relação entre este par de conceitos e os conhecidos conceitos de valor de troca e valor de uso como desenvolvidos por Karl Marx já no primeiro volume d’*O Capital*. Enquanto o valor de uso da mercadoria se refere às suas propriedades materiais únicas, à sua utilidade “determinada pelas propriedades do corpo da mercadoria” (1996, p. 166), o valor de troca estabelece uma igualdade abstrata entre coisas diferentes, como, por exemplo, quantidades de ferro e trigo. O fato de que elas possam ser trocadas a partir da mediação de um mesmo valor mostra que “ambas são, portanto, iguais a uma terceira, que em si e para si não é nem uma nem outra. Cada uma das duas, enquanto valor de troca, deve, portanto, ser redutível a essa terceira” (IDEM, p. 167). Para voltar ao exemplo das ovelhas, o valor de troca estabelece uma relação de igualdade abstrata entre elas e quaisquer outras “mercadorias”, enquanto o valor de uso atentaria para suas características específicas (e sua história única) impossíveis de serem igualadas ou repetidas por outras coisas ou por outras ovelhas.

Vê-se assim como a ascensão do valor de troca sobre o valor de uso do ponto de vista econômico pode ser relacionada com a ascensão da contagem sobre a contação do ponto de vista histórico-literário. O valor de troca é uma operação alquímica que transforma diferentes em iguais, da mesma forma como dentro da fábrica, se se pensar na forma de pagamento de salário por hora trabalhada, não há diferença entre o que

se produz, por quanto tempo, por quem, seu estado físico, a estação do ano, a posição das estrelas no céu... Georg Simmel, que dedicou longos trabalhos à questão do dinheiro na sociedade moderna, faz, inicialmente, um elogio da racionalidade do cálculo e sua previsibilidade. Os modos de contar dinheiro e tempo que se imbricam na ideologia moderna como nunca na história da humanidade são vistas pelo sociólogo com certo otimismo. Em *Filosofia do dinheiro*, ele afirma: “A determinação do tempo abstrato pelo relógio, assim como a do valor abstrato pelo dinheiro, proporciona um esquema mais fino e seguro de divisões e medidas que, assumindo em si os conteúdos da vida, confere a eles, pelo menos do ponto de vista da prática externa, uma transparência e uma calculabilidade de outro modo inatingível” (SIMMEL). Mas esta vantagem da calculabilidade tem como custo justamente a diversidade que uma temporalidade baseada no dinheiro não pode aceitar. Custo esse que não é mínimo, mas máximo, na verdade, “impagável”, pelo rebaixamento brutal e generalizado que opera - a troca da infinitude concreta do mundo por sua representação abstrata em miniatura. Nas palavras do próprio Simmel, em outro trabalho:

De fato, as coisas mesmas são também desvalorizadas, num sentido mais geral, pela equivalência com aquele meio da troca válido para qualquer coisa. O dinheiro é "vulgar" porque é o equivalente para tudo e para todos; somente o individual é nobre; o que corresponde a muitas coisas corresponde ao mais baixo entre elas e reduz, por isso, também o mais alto para o nível do mais baixo. [...] Assim, o valor mais específico das coisas fica prejudicado pela possibilidade constante da transformação do mais heterogêneo em dinheiro. E a língua tem razão, por isso, quando chama de "impagável" o que é muito especial e assinalado (1998, p. 31).

Contar o tempo como se conta dinheiro tem, portanto, alto custo. A relação entre os dois tipos de contar, se vista de maneira dialética, aponta para uma “vulgarização” moderna, para usar o termo de Simmel, em relação ao contar. O problema parece estar em contar da mesma maneira coisas que são incomparáveis - objetos no espaço e acontecimentos no tempo, por exemplo. Ordenar uma história como se ordena uma escala numérica. Tratar valores como personagens e personagens como valores. É contar de maneira não-dialética, como se o

contado não influenciasse, exigisse, a partir de sua especificidade material, o modo de sua contagem/contação.

A própria história dos termos nas línguas europeias aponta para uma tensão constante entre os dois modos. Já na origem da narrativa e do pensamento histórico-literários gregos eles aparecem relacionados. Segundo Maria da Rocha Pereira, o logos (λόγος), relacionado posteriormente à reflexão, discussão e argumentação filosóficas, no início tinha proximidade com o verbo “colher” e “reunir”. “Do sentido de ‘reunir’ se passa facilmente ao de ‘fazer a contagem’. E neste ponto começa a bifurcação semântica”: de um lado o termo evolui para “contar - enumerar - narrar” e do outro para “conta - cálculo - reflexão - discussão - argumentação” (2012, p. 241).

Também nas línguas latinas as diversas variações de contar têm como origem o termo *computare*, que originalmente se referia apenas ao contar numérico (e deu origem ao onipresente computador, contador-mor responsável pela contagem contemporânea). As diversas línguas latinas desenvolveram o contar narrativo a partir deste numérico, como no caso do espanhol que, assim como o português, mantém contar com o duplo sentido. Já no italiano os termos permaneceram separados como *contare* e *raccontare* e no francês *compter* e *conter*. As línguas germânicas vão por um caminho parecido. O verbo *erzählen* em alemão é formado pelo prefixo *er-* e pelo radical *zählen* que significar contar, no sentido numérico. O verbo *zählen* por sua vez tem como radical o termo *Zahl*, número, que possui uma ascendência que vai até o distante *del* do protoindogermânico, este que, já então, continha o duplo sentido de contar numérico e narrativo, passando pelo *talō* protogermânico que ainda mantém os dois sentidos (e que dá origem ao termo inglês *tell*, contar, raiz do termo *Storyteller*, contador de histórias), dando origem a *zala* e *zalōn* do alto-alemão antigo quando se dividiram com os sentidos, respectivamente, de ordenar numericamente e contar uma história, dando origem então aos *zählen* e o *erzählen* do alemão contemporâneo.

Para voltar do nível etimológico ao histórico mais amplo, se nas línguas européias, histórica e etimologicamente, a contagem deu origem à contação, a Modernidade é o período histórico em que esta relação quebra como uma onda e toma o sentido contrário: as intensidades históricas, distintas qualitativamente umas das outras, são socialmente transformadas em quantidades. As diversas formas tradicionais da contação do tempo se converteram aos poucos em uma única forma numérica de contá-lo que se caracteriza por possibilidades matemáticas:

primeiro, de rebaixamento a um mesmo igual, depois, de repartição em pedaços cada vez mais “precisos”, ou seja, menores. Nos modos de produção organizados ainda em torno dos ritmos naturais (luz do sol, estações do ano, marés, ciclos de colheita, etc.), geralmente não há necessidade de contar o tempo dividindo-o, por exemplo, em períodos menores do que uma hora. Em uma passagem sintomática de *A ética protestante e o “espírito” do Capitalismo*, Max Weber aponta para a presença desta subdivisão e aceleração do tempo justamente na literatura: “Estamos acostumados a encará-lo como característico ao homem moderno que não tem tempo, ou, por exemplo, como Goethe em *Wanderjahren*, a medir o grau de desenvolvimento capitalista pelo fato de os relógios tocarem a cada quarto de hora” (2001, p. 161).

A fragmentação do tempo, a necessidade de medi-lo em quantidades sempre menores, é sintoma claro de sua aceleração. Não há tempo livre, cada pequena, menor parte, precisa ser capturada, medida e instrumentalizada. Para as máquinas de precisão, os atletas profissionais e os especuladores da bolsa de valores os segundos e suas frações são a unidade comum da experiência do presente. A angústia generalizada e o déficit de atenção como epidemia global parecem ser o preço pago por uma sensibilidade ainda humana em um mundo cada vez mais além da experiência imediata humana, sobretudo do ponto de vista da experiência do tempo.

Os exemplos “tradicionais” de Thompson citados anteriormente estão em oposição, em conflito, com o processo de disciplinamento dos trabalhadores ingleses. São estas concepções de tempo que serão objeto da nova disciplina temporal, imposta violentamente pelos estados e pela burguesia financeira e industrial, ou pela burocracia partidária, que os comanda. A temporalidade não se molda mais tão lentamente quanto o processo de surgimento e vigência de uma língua ou de uma cultura ao redor do ritmo tradicional de reprodução material da vida dos coletivos, mas é imposta a partir de cima, por uma ordem que se instalava rapidamente ao redor do globo. As maneiras de contar o tempo não servem mais aos interesses comunitários, mas aos interesses privados e internacionais dos donos de fábrica. Eles, que, como Thompson mostra, tornaram-se senhores, literalmente, do tempo, que não detinham monopólio apenas dos meios de produção, mas dos meios de medição do novo tempo social, vantagem comercial e política incalculável, já que únicos detentores de equipamentos de medição normativa e “precisa” do tempo - o relógio. O exemplo seguinte, retirado direto do livro de

instrução de um supervisor, aponta para o conflito temporal do novo tempo:

Considerando as informações que tenho recebido de que vários empregados do escritório são tão injustos a ponto de calcular o tempo pelos relógios que andam mais rápido, o sino tocando antes da hora do fim do expediente, e pelos relógios que andam mais devagar, o sino tocando depois da hora do início do expediente, e que esses dois traidores Fowell e Skellerme têm conscientemente permitido tal coisa: fica determinado que a esse respeito nenhuma pessoa deve calcular o tempo por nenhum outro relógio de parede, sino, portátil ou relógio de sol que não seja o do supervisor, o qual só deve ser alterado pelo guarda do relógio (1998, p. 290),

Fala-se aqui de temporalidade moderna, em sentido amplo, e não meramente de temporalidade capitalista, porque, embora ela tenha surgido com a ascensão do capitalismo como modelo econômico global, a aceleração do tempo e sua calculabilidade matemática, sua contagem, não foi e não é exclusividade dos regimes e ideologias estritamente capitalistas. O aceleracionismo e desenvolvimentismo que marca certo pensamento marxista e, seguramente, projetos políticos de países comunistas no século XX reproduziu quase sem crítica nenhuma esta nova temporalidade. Um registro histórico escrito por um escritor engajado como Walter Benjamin ajuda a entender. Em *Imagens de Pensamento* de 1927, ele descreve algumas impressões de sua visita recente a Moscou. Seu interesse, além das questões pessoais da viagem, é no impacto da revolução soviética na vida cotidiana das pessoas e seu potencial para o resto da Europa. Em um dos fragmentos mais instigantes, Benjamin descreve a nova relação dos operários com o tempo de forma semelhante com o processo descrito por Thompson. Ainda que com diferenças gritantes quanto à organização dos trabalhadores e seu papel no estado, o trabalhador russo também precisou ser disciplinado para uma nova sensibilidade do tempo moderno. Lá, assim como nas fábricas capitalistas, o relógio se torna instrumento indispensável. “Perdem tempo com tudo”, afirma o alemão Benjamin em relação aos lenientes trabalhadores russos que cometem o pecado de usar o tempo como “uma aguardente ordinária da qual nunca se saciam”, “embriagados pelo tempo”. Cabe a intervenção, portanto, do Partido para que os trabalhadores percebam que “‘Tempo é dinheiro’ - em cartazes

reclama-se para essa frase admirável a autoria de Lenin, a tal ponto é estranha aos russos essa noção” (1987, p. 168). Que uma frase tornada célebre por Benjamin Franklin possa ser atribuída a Lenin em plena Rússia revolucionária, que se impute ao líder da Revolução Russa uma das frases mais distintivas da ideologia Capitalismo em sua relação com o tempo, isso aponta para o fato de que do ponto de vista da experiência do tempo pelo trabalhador, parece haver pouca diferença na nova experiência planejada do tempo entre capitalistas e soviéticos. Em 1913, Lenin chamou o Taylorismo de “escravidão do homem pela máquina”. Em 1918, no entanto, ele sugeriu que adotar o Taylorismo, sob uma organização socialista, poderia ser uma medida progressista. A ideia era que aumentar a produtividade diminuiria o tempo de trabalho e permitia ao trabalhador soviético mais tempo para participar da vida no novo regime (cf. o primeiro capítulo de NOYS 2014). Paulo Arantes comenta, referindo a Wallerstein, o que chama de “inverossímil convergência geocultural” entre Americanismo Wilsoniano e Comunismo Leninista:

Ambos compartilhavam não só a plataforma ilustrada de engenharia social racionalmente planejada, mas também uma “visão secular do futuro”, sendo igualmente, um e outro, “escatologias”. Dessa liga intempestiva brotará – para chegar logo ao ponto final – a “fé geocultural na possibilidade do desenvolvimento”, estrela-guia entre 1945 e 1970, desde então uma quimera em queda livre (2014, p. 16).

E embora isto seja claro hoje, como no exemplo do comunismo de mercado da China, no momento da visita de Benjamin à Rússia tratava-se de construir uma nova vida e uma nova sociedade com uma nova cultura, enfim, com outra concepção de tempo e história, não com uma simples aceleração permanente, um “Grande salto adiante” em perseguição ao ocidente “desenvolvido”. Desenvolvido em relação a que? Desenvolvido em qual direção? Os trabalhadores russos em processo de industrialização ofereceram a mesma resistência ao processo de disciplinamento temporal que seus colegas ingleses e mexicanos descritos por Thompson:

Pois o que os moralistas mercantilistas disseram sobre o fato de os ingleses pobres do século XVIII não reagirem aos incentivos e à disciplinas é frequentemente repetido, por observadores e por teóricos do crescimento econômico, a

respeito dos povos dos países em desenvolvimento na época atual. Assim os peões mexicanos nos primeiros anos deste século eram considerados um povo “indolente e infantil” (1998, p. 299).

Ainda a partir desta perspectiva do disciplinamento à temporalidade moderna, o antropólogo Pierre Clastres faz uma reflexão sobre acusações semelhantes, em contexto diverso, o da colonização, mas semelhantes do ponto de vista do disciplinamento temporal, em relação aos índios americanos e seu contato com os europeus horrorizados por seu excesso de tempo “ocioso”:

Se na nossa linguagem popular dizemos “trabalhar como um negro”, na América do Sul em contrapartida diz-se “preguiçoso como um índio”. Então, das duas uma: ou o homem das sociedades primitivas, americanas e outras, vive em economia de subsistência e passa a maior parte do seu tempo à procura de alimento; ou então não vive em economia de subsistência e pode pois permitir-se lazeres prolongados fumando na sua cama de rede. Foi isso que espantou, sem dúvida, os primeiros observadores europeus dos índios do Brasil. Foi grande a sua reprovação ao constatarem que rapazolas cheios de saúde preferiam adornar-se como mulheres com pinturas e plumas, em lugar de transpirar nas suas hortas. Gentes que ignoravam que é preciso ganhar o pão com o suor do seu rosto (1979, p. 187).

Não há como negar que há algo deste gesto entusiasmado pela “marcha da civilização ocidental”⁵ nas observações de Benjamin sobre os

⁵ No processo violento de unificação temporal há também uma unificação cultural, tanto do ponto de vista dos modos de trabalho, como de sua comunicabilidade. Vale a pena ressaltar, se é verdade que o global se tornou moderno, também é verdade que o moderno é, ao menos originalmente, ocidental, o que leva à importância de observar o não-ocidental, e seu potencial subversivo, portanto, em relação ao projeto da Modernidade. Como aponta Jacques Le Goff, em vocabulário diverso do que se usa aqui, o não-ocidental é também um não-moderno: “O primeiro embate total entre antigo e moderno foi, talvez, o dos índios da América

trabalhadores russo que parecem resistir a este industrialismo leninista através da leniência:

Se, na rua, está sendo rodada a cena de um filme, se esquecem porquê e para onde estão indo, ficam acompanhando a filmagem por horas a fio e chegam agitados ao serviço. Assim, quanto ao uso do tempo, o russo continuará sendo por muito tempo "asiático". [...] A unidade de tempo é basicamente sistchas. Significa "imediatamente". Pode-se ouvir esta palavra, conforme o caso, dez, vinte, trinta vezes como resposta, e horas, dias e semanas se esgotam até que o assim prometido aconteça. [...] Tornam todas as horas riquíssimas, todos os dias exaustivos, transformam toda vida no momento (1987, p. 169).

Presos em sua relação "imediate" com o presente, sem o imperativo permanentemente mediador da necessidade de produzir e consumir, de "transpirar nas suas hortas", assim os não-modernos, chamados orientalicamente pelo alemão Benjamin de "asiáticos", resistem ao novo tempo da cidade. É estranho que os operários russos não sejam vistos com o mesmo olhar elogioso dedicado ao flâneur francês benjaminiano que "com sua ostensiva serenidade, protesta contra o processo de produção" (1989, p. 171). O operário chega atrasado para o trabalho porque se interrompe no caminho para ver a gravação de um filme. Justamente o cinema, a arte da interrupção, que treinaria, segundo

com os Europeus, e as suas conseqüências foram claras: os Índios foram vencidos, conquistados, destruídos e assimilados; raramente as várias formas de imperialismo e colonialismo, do século XIX e princípio do XX, tiveram efeitos tão radicais. As nações atingidas pelo imperialismo ocidental, quando conseguiram alcançar mais ou menos a sua independência, foram confrontadas com o problema do seu atraso em certos campos. A descolonização, posterior à Segunda Guerra Mundial, permite às novas nações que, por sua vez, abordem este problema. Quase todas as nações atrasadas se encontraram perante a equivalência entre modernização e ocidentalização e o problema do moderno foi posto paralelamente ao da identidade nacional. Um pouco por todo o lado distinguiu também a modernização econômica e técnica da modernização social e cultural". (1990, p.184-185)

Benjamin, os sentidos do cidadão moderno para a vida na cidade grande, é que interrompe a caminhada do trabalhador para a fábrica.

Nos anos do regime stalinista, o que era um germe desenvolvimentista no contexto da Revolução se torna espírito da própria política soviética com seus Planos Quinquenais. Se o capital monetariza o tempo, sob Stalin há uma “nacionalização do tempo” e a aceleração das forças produtivas não se tornou tarefa apenas econômica, mas política e revolucionária. O progresso histórico, ou seja, o ritmo do tempo, é ditado pelas decisões políticas do ditador. O que, lido pelo oposto, significa que qualquer tentativa de desacelerar, conservar modos tradicionais ou respeitar a diversidade das temporalidades é contrarrevolucionária e, portanto, punível como tal. “Disciplina, obediência e conformidade para alcançar a “aceleração” (*uskorenje*) histórica necessária enquanto “diminuir o ritmo” (*gromozhenie*) se tornaria ato contrarrevolucionário” (2014, p. 28), como afirma Benjamin Noys em seu estudo sobre as origens do Aceleracionismo. Nas palavras de Susan Buck-Morss:

Traduzir a luta espacial entre cidade e campo nos termos do discurso temporal da luta de classes justificava a perseguição de camponeses como ‘pessoas do passado’. Toda a resistência camponesa era definida como resistência de classe que desacelerava o curso da história. [...] Na década de 1920, ainda era possível argumentar que os povos indígenas do norte e do centro da Ásia tinham elementos de sociedade sem classe e de ‘comunismo primitivo’ que poderiam tornar a transição para o socialismo mais fácil. Mas por volta de 1930 toda sua cultura era vista como hostil à revolução e ao progresso histórico. [...] A equação entre tempo revolucionário e modernização econômica implicava uma obliteração necessária das culturas indígenas, da mesma maneira como fez com a classe camponesa tradicional (2000, p. 38).

Inserir-se na Modernidade, portanto, nos regimes políticos mais diversos, o tempo da fábrica como “guarda do relógio”, como norma do tempo social com a abolição progressiva de outras, incontáveis, formas de contá-lo. Que se tenha que fazer um esforço histórico crítico em busca de outras formas de contar já é prova do quanto avançou globalmente a contagem moderna. Buscar ou reinventar através de povos, culturas ou nichos não completamente “modernizados”, outras formas de contar o

tempo parece ser uma forma possível de resistir à perda desta diversidade. É importante lembrar: não há uma temporalidade a priori, uma forma de perceber e contar o tempo comum que não seja mediada biológica e socialmente por estruturas como os aparelhos fonadores, aparelhos de escrita e as próprias línguas, necessariamente inseridas num fluxo social vivo e em permanente transformação. Este é um dos postulados do próprio Walter Benjamin em sua análise das transformações da obra de arte com o advento tecnológico de sua reprodutibilidade: “No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente” (1987, p. 169). Uma das vantagens desta perspectiva é a superação da divisão tradicional (e artificial) entre economia e estética, entre modos de produção e modos de percepção. A vitória triunfal do modo de produção industrial traz consigo transformações radicais na forma de perceber o tempo e, conseqüentemente, de contá-lo.

Refletindo sobre as intersecções por vezes problemáticas entre as disciplinas Antropologia e História, Lilia Schwarcz aponta para as variações culturais no pensamento do tempo e da história: “Diante da experiência etnográfica, não há como entender história no singular” (2005, p. 120). Durante muito tempo, no entanto, a falta de documentos históricos em culturas iletradas lançou a etnografia em um eterno presente dos coletivos estudados. Uma possibilidade, segundo Evans-Pritchard referido por Schwarcz, seria entender a história não como uma sucessão de eventos, mas como “a relação entre eles’ [...] O antropólogo introduzia, dessa maneira, uma outra chave explicativa: história é processo, e não há sociedade sem história, mesmo que no tempo sincrônico” (2005, p. 123). O tempo seria um *a priori* humano, um universal, mas as culturas elaboram sua passagem, a relação entre os momentos, de formas diferentes, como mostram os exemplos de Schwarcz:

O tempo dos Nuer, que, como mostra Evans-Pritchard, adotavam um referencial interno; o tempo dos Mendi, um povo que, como explica M. Sahlins, fazia tudo convergir para si; o modelo pendular encontrado por Leach entre os Kachin, no qual o tempo é representado como uma repetição de inversões; o tempo dos Piaroa, descrito por J. Overing, o qual é ora linear ora não; o tempo dos Umeda,

praticado no ritual pesquisado por Alfred Gell, quando se encenam com diferentes cores os vários ciclos da vida, e o “nosso” – um tempo seriado e cumulativo (2005, p. 121).

Como já dito, estas formas de contar diminuídas pela pretensão totalizadora do modo moderno encontram resistência não apenas nos povos tradicionais e em suas práticas cotidianas, mas em manifestações culturais modernas ou híbridas como a literatura. Os modernismos nas artes, por definição, nunca se renderam completamente e nunca puderam se render à contagem. A literatura está dentro da contação, ainda que mesclada com elementos de contagem do seu contexto de produção, como é o caso do já citado Borges, mas também de seu “precursor” tcheco Franz Kafka. Em sua obra e na de autores do mesmo período como Robert Musil, a estratégia em relação ao desaparecimento social da contação se dá através da paródia da contagem e de sua tomada até às últimas consequências, com o despedaçamento da estrutura espaço-temporal. Um dos exemplos mais evidentes deste procedimento está no círculo de narrativas chamado “Durante a Construção da Muralla da China” de 1917. Para contar uma história distante no espaço e no tempo, Kafka não escolhe um viajante, um cronista ou um historiador (à maneira do *Erzähler* que também para Benjamin já não existia mais), mas um tipo de engenheiro que descreve a construção de uma obra monumental e sua relação com o sistema social e político. Descrições detalhadas do exótico e sua relação com um narrador subjetivo dão lugar a um relatório de tom científico (que ele chama de *Untersuchung*) sobre o número de trabalhadores (quatro pedreiros e um arquiteto para cada quinhentos metros de muro construídos em cinco anos), a extensão do muro e um debate aprofundado que ocupa a maior parte do texto sobre a melhor estratégia de construção, se por partes isoladas ou linearmente. Esta enumeração, à princípio, é ordenada e subordinada à confiança em uma unidade, fornecida ora pela liderança (*Führerschaft*), ora pelo Imperador, ora pelo próprio sentimento de comunidade dos chineses.

Com o prosseguimento da contagem, no entanto, a lógica igualadora do número é levada até o infinito produzindo efeitos bizarros como a impossibilidade de contato entre espaços e tempos distintos. O projeto de construção do muro deixa de fazer sentido quando se considera que os invasores do Norte estão tão longe que, mesmo se viessem a toda velocidade com seus cavalos selvagens, nunca chegariam. Tampouco chega a mensagem imperial, vinda de Pequim, a ser entregue pelo mensageiro do imperador. A compreensão histórica das dinastias e

das intrigas palacianas segue a mesma lógica: a história é tamanha e tão ancestral que sua divulgação dos grandes conhecedores até os súditos na periferia se embaralha. O pesquisador chega a dizer que a liderança da construção existe antes da própria China. Na aldeia na periferia do império: “Imperadores já falecidos há muito tempo são colocados no trono nas nossas aldeias, e, de um que já só sobrevive a canção, foi lida recentemente uma proclamação pelo padre em frente ao altar” (KAFKA, 2002, p.87). A ordenação numérica colapsa implodindo espaço-tempo e condenando os personagens ao absoluto aqui-agora da aldeia. Esta tomada da contagem até as últimas consequências pode ser entendida como representação literária do tempo social moderno: uma história quantitativa e não qualitativa, uma maneira de contar desligada das relações que apenas o contador pode estabelecer entre os tempos. A literatura de Kafka, ao invés de tentar ressuscitar a contação a partir de uma experiência coletiva já ausente, como tentaram fracassadamente alguns escritores místicos ou nacionalistas de sua época, presta tributo a ela parodiando a contagem que lhe está a mão.

Mas a estratégia narrativa de Kafka é possível porque econômica e politicamente, vale lembrar, ele está, ainda que em uma posição marginal do ponto de vista europeu, central do ponto de vista global. O que ele parodia, a burocracia estatal controlando multidões, as fábricas e sua maquinaria operada por todo um novo grupo social, a temporalidade social sincronizada por jornais e programas de rádio cotidianos, não havia chegado ainda em outros lugares do mundo, daí os recursos a estratégias temporais distintas nas periferias. A relação da literatura com as práticas culturais tradicionais é fundamentalmente diferente porque os processos históricos foram diferentes, ainda que impulsionados a partir do centro. Enquanto os modernismos europeus surgiram já num contexto de Modernidade avançada - ou seja, em sociedades profundamente modernizadas do ponto de vista da produção, com indústria, grandes massas vivendo nas cidades e transformação radical na sensibilidade e medição do tempo -, inventando a contação quase a partir do seu desaparecimento social (ainda que com base em resquícios diversos, como o Judaísmo para Kafka e Benjamin), a produção literária moderna em outros lugares do planeta surgiu de forma muito mais híbrida. Modos tradicionais de contação ainda conviveram socialmente durante muito tempo (e ainda convivem) com a forma moderna de contar e assim participam muitas vezes estrategicamente do esforço literário criativo de escapar da contagem.

A identificação destes elementos deve ser cuidadosa para evitar generalizações e, principalmente, folclorizações: justamente o oposto do que os modos de contação são, manifestações específicas, produzidas em contextos sociais e comunitários através do tempo e das práticas materiais dos coletivos. Em *A experiência do tempo no romance africano* (2012), por exemplo, Sueli Saraiva analisa a temporalidade de dois romances de Boaventura Cardoso e Mia Couto não a partir daquilo que “Virginia Woolf chamou de ‘discrepância entre o tempo no relógio e o tempo na mente’” (2012, p. 24), ou seja, do que se chama costumeiramente de “fluxo de consciência”, mas:

Entre o tempo no relógio (cronológico, linear) e o tempo nas vivências reais, permeadas pelas tradições culturais (mítico, tempo não linear). Na conjuntura dos romances em foco, a experiência do tempo se apresentaria, de um lado, nas demandas do chamado mundo do capitalismo tardio [...] e, por outro lado, nas situações organizadas em torno da cosmovisão mítica, do culto aos antepassados, da abolição de um tempo ilusoriamente progressivo (idem, p. 25).

A exposição de Saraiva segue com a citação de um poema de José Agualusa que vale a pena ser reproduzido justamente por retomar e reinventar positivamente um tema temporal caro ao que ela chama de “cosmovisão africana”, a circularidade do tempo:

Porque o Tempo é circular e repetido
É que tudo persiste: a ave ou o grito
O sonho ou o gesto, nada é perdido
Porque tudo em cada instante é infinito
Porque o tempo não se perde nem se gera
Nem tão pouco se corrompe ou se transforma
É que não há passado nem haverá espera
E tudo é eterno em sua efêmera forma
Por tudo isto eu sei que não existe
Deus ou Morte ou qualquer outro sentido
Aquilo que há, em isso apenas consiste
Porque o Tempo é circular e repetido
(AGUALUSA, 1990, p. 89)

O tempo moderno, já separado dos ritmos naturais que ajudaram a formar as temporalidades não-modernas através dos séculos, um tempo que então talvez possa ser chamado de des-naturado, contrasta a tal ponto com estes ritmos que a própria experiência da repetição cíclica - característica por definição de um tempo natural harmônico, se se puder falar assim - é experienciada de forma invertida. Para os não-modernos, a repetição é tradicionalmente tomada como algo positivo, como tempo em que o esperado se confirma, em que a chuva prevista permite a plantação e a colheita, em que a mulher dá à luz no período estimado, em que a caça volta a povoar adulta os campos, matas e rios, tudo isto confirmado pelas estrelas e planetas dançando em perfeita sincronia com o metrônomo cósmico. Isso faz sentido porque a organização do tempo tem fundo metafísico e narrativo, mas também econômico. A maneira de dividir o tempo é o que dita os ritmos de trabalho e define a proporção entre os dias de festa e ócio e os de trabalho⁶.

A interrupção do ciclo natural que se repete, ao redor do qual os coletivos estabeleceram suas práticas, como não poderia deixar de ser, é vista como catástrofe, como acontecimento falso, ilegítimo, perigoso. Daí a estrela cadente e os cometas desconhecidos serem tomados por muitas culturas como sinal de mau augúrio - eles seriam uma interrupção da ordem cósmica. Gilberto Freyre, por exemplo, cita um relato do viajante Von den Steinen que “teve ocasião de presenciar a cerimônia com que os índios do rio Xingu esconjuraram um meteoro: os baris, ou curandeiros, gesticulando com veemência e cuspiendo para o ar” (1980). A própria etimologia da palavra desastre aponta para esse surgimento inesperado de uma estrela que traz inevitavelmente má sorte: prefixo pejorativo *δυσ* (dys-) e *ἀστήρ* (aster), estrela, etimologia que Maurice Blanchot também identifica: “Se o desastre significa estar separado da estrela (o declínio que marca o desvio quando é interrompida a relação com o acaso daquilo que vem do firmamento), ele indica a queda sob a necessidade desastrosa”. (2015, p. 148)

⁶ Esta ligação está contida já no título do poema clássico de Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, que mistura considerações éticas, narrativas míticas e ensinamentos práticos. “Quando as Plêiades filhas de Atlas se levantam no céu, / começa a colheita; quando se põem, a lavra; / por quarenta noites e dias elas / estão escondidas; e, passando o ano, de novo / aparecem pela primeira vez na época de se afiar o ferro”. (2012, p. 103)

Assim, repetir, para os não-modernos, é bom. O tempo que retorna é narrativamente o tempo da sabedoria, tempo em que o vivido, dada sua recorrência, é fonte de conhecimento sobre o futuro que nada mais é do que uma permanente releitura do passado. Daí a importância dada aos velhos em comunidades tradicionais, daí também a importância maior à memória coletiva, resguardada pelas narrativas destes velhos, em detrimento da memória e da experiência individual. Pois como não há diferença absoluta em nenhum presente em relação a todo que já passou, valem mais os relatos fundadores, quase arquetípicos, que vão do campo da história ao mítico da religião. Refletindo sobre o tempo no candomblé, Reginaldo Prandi oferece a seguinte descrição do que seria a passagem do tempo para a religião:

O tempo do mito e o tempo da memória descrevem um mesmo movimento de reposição: sai do presente, vai para o passado e volta ao presente – não há futuro. A religião é a ritualização dessa memória, desse tempo cíclico, ou seja, a representação no presente, através de símbolos e encenações ritualizadas, desse passado que garante a identidade do grupo – quem somos, de onde viemos, para onde vamos? É o tempo da tradição, da não-mudança, tempo da religião, a religião como fonte de identidade que reitera no cotidiano a memória ancestral (2001, p. 49).

Quão distinta é esta relação com a repetição moderna, para a qual o critério de tudo é o novo e o tempo cíclico é visto como tédio, como tempo da melancolia, como tempo infernal descrito por Nietzsche celeberrimamente na doutrina do Eterna Retorno? Enquanto em certas temporalidades não-modernas o presente surge quase sempre como releitura do passado - daí, segundo Prandi, os sacerdotes fazerem suas profecias a partir de um repertório de mitos do passado que se repetiriam “envolvendo personagens do presente” (2001, p. 52) -, no tempo moderno o presente é visto sempre correndo atrás do futuro, sempre em detrimento de um futuro que regularmente aparece, com a última novidade, para envelhecer tão rapidamente quanto surgiu. Há, portanto, o tempo da repetição em que a interrupção é vista como catástrofe e o tempo da interrupção em que a repetição é vista como maldição. A fascinação da ideia de eterno retorno que tomou as nas mentes europeias do fim do século XIX, segundo Walter Benjamin em um dos fragmentos de “Parque Central”, surgia justamente como um tipo de reação à

desaparição da repetição na vida social como um todo e especificamente na economia, em função das crises capitalistas cada vez mais intensas. A repetição das crises com sua precarização continuada da vida social impediria a repetição cósmica que antes garantia a estabilidade social. Assim, a atualidade da ideia do eterno retorno “se anunciou no momento em que as condições de vida se tornaram acentuadamente instáveis devido à acelerada sucessão de crises. A ideia do eterno retorno derivava seu esplendor de já não se poder contar, em todas as circunstâncias, com o retorno da estabilidade em prazos mais curtos que os oferecidos pela eternidade” (1989, p. 156-157). Também na *Origem do Drama Barroco*, Benjamin sintetiza em uma imagem poderosa a mudança da representação do deus do tempo Cronos, o Saturno romano, a mudança do significado do tempo cíclico. Segundo ele:

o governante dos meses, ‘o deus grego do tempo e o demônio romano das sementeiras’, transformaram-se na morte ceifadora, com sua foice, que agora não visa mais os cereais, mas a espécie humana, da mesma forma que a passagem do tempo não é mais caracterizada pelo ciclo anual da sementeira, da colheita e do repouso invernal da terra, mas pelo implacável trajeto da vida em direção à morte (1984, p. 173).

Espera-se que com este percurso logo, ainda que intercalado por intervenções de disciplinas e registros diversos, tenha sido possível vislumbrar estes dois polos, estes dois modos de contar presentes e em conflito desde a ascensão da Modernidade: contagem e contação. Enquanto a primeira está associada ao tempo da fábrica, à necessidade financeira de matematizar, de igualar os acontecimentos a partir de um denominador comum, tendo como consequência justamente um horror à repetição, uma fuga constante em relação a um novo que é apenas o elemento anterior acrescentado de +1 ou -1, a segunda é o tempo da produção coletiva orientada a partir de ritmos naturais, privilegiando a diferença entre a infinitude dos aspectos de cada acontecimento amparada em uma compreensão histórica ampla, identificando no novo o que é risco (e abertura) e o que é repetição. Estas duas descrições, é importante repetir, não são fixas, não são conceitos fechados, mas polos referenciais, posições extremas, mas vivas, móveis, e se manifestam nas mais diferentes formas cronográficas, inclusive, às vezes, acopladas uma a outra, como no exemplo da narrativa de Kafka. Se parece estranho juntar

do ponto de vista da temporalidade momentos célebres da literatura moderna com a resistência secular e presente de povos não-ocidentais não-modernos, como se esperou ter mostrado, a expansão e a crise da temporalidade moderna é onipresente e produz, portanto, as mais várias formas de resistências. Em outras palavras, contações contra uma única contagem. Formas de contar - com a emergência política do presente - que não sejam mais mera reprodução do tempo da produção, mas que permitam outros vislumbres do tempo: um tempo em que futuro e o passado voltem a infestar um presente aberto de possibilidades, do que não foi cumprido e do que ainda pode ser.

REFERÊNCIAS

- AGUALUSA, J. E. D. *Nicolau Água Rosada e outras estórias verdadeiras e inverossímeis*. Lisboa: Veja, 1990.
- ALENCAR, J. *Iracema*. São Paulo: Scipione, 1994.
- ARANTES, P. *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução: Vincenzo Cocco. Coleção: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultura, 1984.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do Capitalismo*. Obras Escolhidas. Volume III. Tradução: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, W. *Rua de mão única*. Obras Escolhidas. Vol. II. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGSON, H. *Os dados imediatos da consciência*. Tradução: João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.
- BLANCHOT, M. *L'espace littéraire*. N.R.F.: 1955.
- BORGES, J. L. *Ficções (1944)*. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BUCK-MORSS, S. *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge; Londres: The MIT Press, 2000.
- CAMILO, V. Mito e história em Iracema: a recepção crítica mais recente. *Novos estudos – CEBRAP*. N. 78, pp. 169-189, julho 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-

33002007000200014&lng=en&nrm=iso>, Acesso em: 22 de maio de 2016.

CLASTRES, P. *A sociedade contra o estado*. Tradução: Bernardo Frey. Porto: Afrontamento, 1979.

DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

FREYRE, G. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução: Alessandro Rolim de Moura. Curitiba: Segesta, 2012.

KAFKA, F. *Narrativas do espólio*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KOSELLECK, R. *Futuro Passado*. Tradução: Wilma Patrícia Maas; Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.

LE GOFF, J. Memória. *Enciclopédia Einaudi*. Vol 1. Memória - História. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.

MARX, K. *O Capital*. Crítica da Economia Política. Livro I. Tradução: Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

MAZURKEWYCZ, C. A. *Chronic time, telling texts: forms of temporality in the eighteenth century*. Tese, University of Iowa, 2013. Disponível online em: <<http://ir.uiowa.edu/etd/2578> em 24/05/2017>.

NOYS, B. *Malign Velocities. Accelerationism and Capitalism*. Winchester, UK; Washington, USA: Zero Books, 2014.

PRANDI, R. O candomblé e o tempo: concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras. *RBCS*. Vol. 16, n. 47, pp. 43-58, outubro 2001.

SARAIVA, S. *Boaventura Cardoso, Mia Couto e a experiência do tempo no romance africano*. São Paulo: Terceira Margem, 2012.

SCHWARCZ, L. Questões de fronteira: sobre uma Antropologia da história. *Revista Novos estudos - CEBRAP*. N. 72, pp.119-135, julho de 2005.

SHERMAN, S. *Telling Time: Clocks, Diaries, and English Diurnal Form, 1660-1785*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

SIMMEL, G. *Filosofia do dinheiro*. Tradução: Antonio C. Santos. Manuscrito. Pereira, 2012.

SIMMEL, G. O dinheiro na cultura moderna, In: SOUZA, J.; ÖELZE, B. (Orgs.). *Simmel e a Modernidade*. Brasília: UnB, 1998.

THOMPSON, E. P. Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial. In:_____. *Costumes em comum*. Tradução: Rosaura Eichemberg. São Paulo: Editora Schwarcz, 1998.

WEBER, M. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. Tradução: M. Irene de Q. F. Szmrecsányi; Tamás J. M. K. Szmrecsányi. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2001.

Recebido em: 25/08/2019

Aceito em: 14/09/2019

DE *GLOSA A LO IMBORRABLE*: TRÂNSITOS ÍNTIMOS NA
OBRA DE JUAN JOSÉ SAER

*FROM GLOSA TO LO IMBORRABLE: INTIMATE TRANSITS IN
THE WORK OF JUAN JOSÉ SAER*

Iuri Almeida Müller⁷

RESUMO: Este trabalho busca observar como se dá, em dois romances do escritor argentino Juan José Saer, o trânsito entre elementos intertextuais de uma obra que se caracteriza por uma radical coerência interna, que permite a leitura dos diferentes textos como peças de um texto único. Pretende, também, analisar como o recurso da narração e da descrição das caminhadas acaba por mover a estrutura interna de *Glosa* (1986) e *Lo imborrable* (1993), os romances em questão. Interessam, por fim, os aspectos que permitem entender a construção do espaço narrativo na obra de Saer, e os distintos artificios da ficção utilizados nesse intento.

Palavras-chave: Juan José Saer; literatura argentina; espaço narrativo.

ABSTRACT: This article attempts to observe how, in two novels by the Argentine writer Juan José Saer, the transit between intertextual elements of his work, characterized by a radical internal coherence, allows the reading of different texts as pieces of one single text. It also intends to analyze how the expedient of narration and description of the walks end up moving the internal structure of *Glosa* (1986) and *Lo imborrable* (1993). Finally, the aspects that allow the understanding of the construction of the narrative space in Saer's work, and the different artifices of fiction used in his attempt, are also a point of interest in this paper.

Keywords: Juan José Saer; Argentine literature; narrative space.

Em *Lo imborrable*, romance de Juan José Saer (1937-2005) publicado em 1993, o leitor acompanha os passos de Carlos Tomatis, narrador e personagem, durante três dias, e o começo de um quarto, pelas

⁷ Doutorando em Letras - Teoria da Literatura na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul-PUC/RS

ruas de uma cidade invernal. A narrativa parece obedecer ao ritmo dos passos do personagem: utiliza as pausas na caminhada constante e sempre recomeçada para recuperar episódios da vida de Tomatis, jornalista e escritor, e assim recuperar um tempo passado. Quando, no entanto, os sapatos voltam a pisar as calçadas de uma cidade de desenho geométrico, os antecedentes, a história pregressa e os acontecimentos laterais voltam a ocupar um lugar momentaneamente secundário no romance, para que a caminhada e os eventos que se relacionam com esse deslocamento encontrem uma espécie de presente perfeito na narrativa. *Lo imborrable* oscilará, ao longo da sua estrutura, entre o que se lembra e o que se conta no estado presente da narração, com o apelo aos detalhes da percepção que caracteriza o projeto do escritor santafesino.

Os leitores de Juan José Saer, quando se deparam com *Lo imborrable*, podem compreender desde o primeiro parágrafo que o texto volta a se inscrever em uma construção mais ampla, que busca a unidade entre, principalmente, os romances, mas também no que diz respeito aos contos e poemas publicados pelo autor. Ainda que *Lo imborrable*, como qualquer outro texto que se queira escolher, possa ser lido, por certo, de modo independente e desprendido de um conjunto que permite a leitura em perspectiva, os indícios da formação do que críticos como Julio Premat chamam de uma “novela familiar” levada adiante (PREMAT, 2002) se tornam mais visíveis e mais concretos, e permitem uma leitura única.

Em *Lo imborrable*, texto que se insere entre os últimos publicados pelo autor, o todo saeriano já tem suas bases claramente construídas: a novela se situará em um espaço narrativo que obedece à continuidade de uma geografia da ficção desenhada desde os primeiros relatos, datados dos anos 1960, e se ocupará de personagens igualmente conhecidos do leitor que segue os desenvolvimentos desta obra em processo; Carlos Tomatis, aqui narrador e protagonista, escritor e caminhante, já tem, por exemplo, um rosto e umas quantas ideias projetadas há longos anos e diversos textos. O mesmo pode ser dito das preocupações que movem a trama e a estrutura do romance: a importância concedida à reflexão literária, o espaço aberto para a indagação metafísica, traços de um humor satírico e olhos abertos para o que pode ser descrito como os aspectos da história externos à obra literária.

Em *La dicha de Saturno*, Julio Premat menciona quais seriam as propriedades mais visíveis e constantes da ficção do autor argentino:

las tres características más espectaculares de la obra de Saer [...], [son,] primero, la coherencia espacio-temporal, temática y afectiva que remite entre líneas a un elemento inicial fuera de alcance y al objetivo de una unidad imperiosa; luego, la intensidad de lo pulsional y sensible, tanto en relación con el cuerpo y la sexualidad como con la percepción y la materia; y por último, la omnipresencia, en alguna medida contradictoria con lo anterior, de un autotematismo que lleva a transformar cualquier elemento en reflexión o imagen del proceso de creación literaria (PREMAT, 2002, p. 19).

Os traços acima mencionados são latentes em *Lo imborrable*; a “intensidade do que é pulsional e sensível” acompanha a breve temporada de um personagem que, para destacar de antemão as eventualidades mais destacadas do texto, se desloca do que ele mesmo, também narrador, chama de “o último degrau” da depressão da qual padece, para a lenta recuperação do desejo e da ação. Quanto à presença, sem dúvidas autorreferencial, da criação literária como preocupação interna da narrativa, a busca do personagem pela lenta retomada da escritura e a irrupção, no centro da narrativa, da leitura de um texto alheio, texto que será pormenorizadamente criticado e anotado, preenchem outra vez os elementos elencados na referência crítica e retomam o procedimento da intertextualidade como mediação da representação do real. Mas é a primeira das características apontadas por Premat – a coerência espaço-temporal e a unidade imperiosa na obra de Saer – que orientam o desdobramento proposto por esta leitura.

Ocorre que *Lo imborrable* surge, no contexto do sistema proposto pelo autor, como a continuidade possível de *Glosa*, romance publicado em 1986 e espécie de “claraboia” da obra de Saer, texto através do qual se podem observar as diferentes ramificações da coerência espaço-temporal que reside nesse projeto narrativo; *Lo imborrable* começa onde *Glosa* se permite encerrar, e ambos os textos, como se verá em detalhe a seguir, se situam na segunda metade do século XX, quando analisamos sua delimitação histórica. De *Glosa a Lo imborrable*, serão visíveis algumas sortes de deslocamentos e continuidades: a geométrica caminhada que se pode ler no texto de 1986 espelhará, na mesma cidade, pelas mesmas ruas, a algo errante deambulação de 1993, com a repetição de vários dos nomes próprios (com Carlos Tomatis entre os mais destacados do “elenco

estável” da obra saeriana) e a permanência de preocupações estéticas e estruturais – como seguir desenhando uma zona na qual se movem os textos, como levar ao corpo da ficção a reflexão sobre a escritura, como pleitear o tratamento do tempo em uma literatura já tocada, em seu século, pela dúvida, a experimentação e o rechaço do realismo convencional.

Nesta leitura, se pretende observar como os duplos deslocamentos de *Glosa* e *Lo imborrable* no todo saeriano (deslocamentos de um texto a outro; deslocamentos do narrador-personagem pela cidade, a mover o texto do romance) se inscrevem em uma discussão possível sobre as relações entre espaço e tempo no interior da obra. Escreve Julio Premat, no já mencionado estudo, que, por aquele então (*La dicha de Saturno* foi finalizado em 2002), a obra de Saer permanecia sendo relativamente pouco lida, mesmo na Argentina, em constatação que, sem dúvida, se estende aos demais países do continente:

Tautológicamente, Saer resulta poco legible porque no se lee (o no se lo ha leído). No hay que olvidar, tampoco, la amplitud del corpus: dieciséis libros de ficción, cuatro volúmenes de ensayo, uno de poesía, a lo largo de cuarenta años de escritura [...], lo que supone, dentro de la estrategia de amplificación, reescritura, autointerpretación, dispersión y modificación de un único texto, que cada etapa, que cada libro, propone una nueva perspectiva sobre el conjunto, abre una nueva lectura de lo ya escrito (PREMAT, 2002, p. 14).

Mais de uma década depois, o estado crítico da ficção de Saer já não é o mesmo, e se pode dizer que seus romances, reeditados e reimpressos, traduzidos para diversos idiomas, encontraram mais leitores, críticos e pesquisadores, mesmo que certa aura de “hermetismo” e “lentidão”, frequentemente atribuída aos textos, permaneça a emperrar alguns diálogos. Seja como for, parece válido voltar a dizer, a cada início de contato com essa ficção, que o texto de Saer, sempre que tocado, já parece outro, como provam as palavras escolhidas por Premat e recolhidas na citação acima: amplificação, dispersão, modificação – não apenas para a escritura, mas também para os registros do leitor e da leitura crítica dessa obra.

Para este momento, interessam aqui, em particular, os deslocamentos de *Lo imborrable*, os trânsitos que a narrativa estabelece

com *Glosa* e outros dos textos do autor, o tratamento do tempo presente e as caminhadas de Carlos Tomatis pela cidade nunca nomeada, e que se instalam em uma potente discussão política sobre a história e a memória da Argentina.

São bem conhecidas, no contexto da crítica dirigida à obra de Saer, as frases que inauguram o texto de *Glosa*, e que por sua brevidade podem ser recuperadas aqui: “Es, si se quiere, octubre, octubre o noviembre, del sesenta o del sesenta y uno, octubre tal vez, el catorce o el dieciséis, o el veintidós o el veintitrés tal vez, el veintitrés de octubre de mil novecientos sesenta y uno pongamos [...]” (SAER, 1995, p. 13). A abertura do romance começa por tornar visível a exigência de se definir uma data, a temporalidade do começo do texto, passa à oscilação sobre essa data (outubro ou novembro, mil novecentos e sessenta ou sessenta e um, dia vinte e dois ou vinte e três, etc.) e, por fim, decide-se por um marco temporal para o que será narrado a partir de então. Quase que por convenção, Ángel Leto e o Matemático, os dois personagens centrais para *Glosa*, precisam de uma localização temporal no calendário para que caminhem, os dois, não com o mesmo objetivo, como se verá, pelas ruas que serão então as ruas de outubro de 1961.

Se o narrador orienta *Glosa*, depois de certa hesitação, em determinada data (e essa aparente fragilidade da demarcação temporal se atenua depois do posicionamento inicial), será justamente em relação a este começo e às frases recordadas acima que *Lo imborrable* se dirigirá, anos mais tarde, em outra sorte de começo. Na abertura de *Lo imborrable*, romance publicado sete anos depois de *Glosa*, lê-se: “Pasaron, como venía diciendo hace un momento, veinte años: anochece” (SAER, 2003, p. 9). Passaram-se vinte anos, e ainda que a referência não se instale, de imediato, no parágrafo de abertura, a estrutura e os acontecimentos narrados no texto mostrarão a que se refere essa passagem: *Lo imborrable*, no âmbito interno da temporalidade saeriana, começará, já se disse, vinte anos depois de *Glosa*.

Passaram-se vinte anos da caminhada de Leto e o Matemático pela cidade; este é o ponto de partida de *Lo imborrable*, que levará adiante outra caminhada, e que pode ser situada no começo dos anos 1980 – em meio à ditadura militar argentina. A delimitação temporal de *Lo imborrable* ficará evidente páginas depois, quando Tomatis, narrador e personagem, estabelece o primeiro contato com Alfonso, distribuidor de livros naquela província, personagem com quem dialoga e que o

acompanha nas breves jornadas aqui narradas: “Según Alfonso, tiene ganas de conocerme desde hace mucho y, cinco o seis años atrás, por el setenta y cuatro más o menos, cuando extendió la distribuidora al norte de la provincia y a Entre Ríos, pensó en proponerme la dirección de la nueva zona (SAER, 2003, p. 14).

Há, ainda, outra relação que se estabelece entre o começo de *Lo imborrable* e o todo da obra de Saer, conjunto que, em razão da já mencionada coerência interna dos textos, pede, como propôs Julio Premat, por uma leitura única, ou que atente para a intertextualidade interna que liga e reúne os seus fragmentos. Trata-se do parágrafo inaugural de *El limonero real*, romance de 1974, tido como a experimentação mais radical do autor no que diz respeito aos limites a que se leva o manejo da linguagem e o tratamento formal, ao menos no que se restringe aos romances. O “anochece” que tem lugar na narrativa invernal e noturna de *Lo imborrable* encontra, na primeira palavra de *El limonero real*, seu reverso diurno: “Amanece” (SAER, 2006, p. 11) é o que se lê no ponto de partida do texto de 1974, em associação que pode ser expandida e não pretende ser esmiuçada, por agora, neste trabalho.

Foi dito que o arco temporal que começa em *Glosa* alcança o presente de *Lo imborrable*; no entanto, não se pode dizer que, textualmente, o segundo texto prolonga, em continuidade inalterada, o primeiro. Isso porque o trânsito entre um e outro romance ocorre com significativas alterações, e o deslocamento impõe perdas, transformações, acréscimos de propriedades novas. Se o espaço geográfico é o mesmo, e a geografia da cidade simétrica se mantém, não se conservam, por outro lado, os protagonismos (Leto e o Matemático, caminhanças na narração que se passa em 1961, não são mencionados em *Lo imborrable*, cujo protagonismo cabe individualmente a Carlos Tomatis) e tampouco as condições do narrador (o narrador de *Glosa*, situado em uma distância da narrativa que por vezes se parece onettiana⁸, abre espaços para o passado e o futuro da obra de Saer, enquanto que o de *Lo imborrable* se restringe à

⁸ Da introdução, assinada por Juan José Saer, à edição crítica de *Novelas cortas*, de Juan Carlos Onetti (1909-1994): “El narrador, por ejemplo, en casi todos sus textos, más allá de las académicas atribuciones del punto de vista, siempre tiene una posición, una distancia, una capacidad de percibir y de comprender respecto de lo narrado que es diferente cada vez y únicamente válida para el relato al que se aplica” (2009, p. XVI).

visão e à percepção de Tomatis e ao tempo presente, mesmo que com pontuais fissuras e eventuais recuos).

Em “La condición mortal”, texto de 1993, escrito após a primeira aparição de *Lo imborrable* na Argentina, e posteriormente incluído em *Escritos sobre literatura argentina*, escreve Beatriz Sarlo: “las veitiún cuabras recorridas [em *Glosa*] son tiempo y espacio que se parcelan para que entren outros tiempos futuros, en otros espacios diferentes: entre un extremo y otro [...] se incrustan anchas franjas del mundo narrativo de Saer” (2007, p. 291). Entre as aberturas para o tempo futuro em *Glosa*, possibilitadas por esta narração situada mais além do puro presente, se encontram revelações sobre o destino de alguns dos personagens constantes do conjunto do autor, como é o caso da revelação sobre a morte do próprio Ángel Leto que, na ditadura que ainda não se vislumbra com nitidez no horizonte temporal quando da caminhada de 1961, se juntará à resistência armada, e o desaparecimento de Gato Garay e Elisa, protagonistas de *Nadie nada nunca*, romance de Saer publicado em 1980. Para Beatriz Sarlo,

en el párrafo breve y severo de *Glosa*, se clausuraban tres destinos que hasta entonces [...] estaban abiertos. En una obra que nunca ha desmentido su radicalidad estética y cuya perfección se funda en la coherencia de la experimentación narrativa, de pronto, como un golpe de timbales que se destaca por su brevedad de relámpago, el pathos de la probable muerte del Gato [Garay] y Elisa, de la segura muerte de Ángel Leto, irrumpe clausurando una historia que es anterior a *Glosa*. (SARLO, 2007, p. 292)

Quanto a Carlos Tomatis, seu destino, ou ao menos um fragmento dele, também se deixa entrever na observação panorâmica de *Glosa*, e se trata, como se verá a seguir, de um destino menos trágico. Mas onde se situa a presença de Tomatis em *Glosa*? Carlos não tece a caminhada pela avenida San Martín com Leto e o Matemático; é encontrado por acaso, e esse encontro fortuito é também uma interrupção: trata-se do instante em que a narrativa se detém por mais tempo, e que suspende o trajeto aparentemente linear que levam adiante os dois caminhantes. Dividido em três partes, também elas carregadas de simetria, o romance mostrará Tomatis no capítulo intitulado “Las siete cuabras siguientes”, posterior a “Las primeras siete cuabras” e, por

continuidade, anterior a “Las últimas siete cuadras”, no centro possível da arquitetura de *Glosa*.

Com Leto e o Matemático, Tomatis dividirá tão somente alguns metros de caminhada. Antes, é evocado algumas vezes, visto que estabelece relação com os dois personagens e com alguns dos eventos desenvolvidos na trama. Quando, logo no início da caminhada de Leto, gesto que move a estrutura do texto quando rechaça a ida diária ao escritório e se põe, sem motivo aparente, a caminhar pela cidade, o Matemático é avistado, Leto recorda a opinião de Tomatis sobre o homem alto, sempre bem-vestido e, para o grupo de amigos, dono da estranha predileção pelas ciências exatas. “Ya ha sido Tomatis, por otra parte, según le ha oído decir Leto ya no se sabe a quién, el que ha empezado a llamarlo el Matemático. *No es un mal tipo, no*, dice a menudo, *un poco snob a lo sumo*” (SAER, 1995, p. 14), lê-se ainda no que diz respeito às primeiras sete quadras.

Na sequência, já na segunda das partes do romance, Carlos Tomatis é encontrado em frente à sede do jornal *La Región*, em que trabalha (ofício e emprego reiteradamente mencionados ao longo da obra de Saer), e esse encontro que interrompe a caminhada acaba por estabelecer a maior das pausas que têm lugar na narrativa. Tomatis, como que alheio à tarde de outubro e de amargo humor, divide com os dois caminhantes frases dispersas e desinteressadas; parece adquirir algum vigor apenas quando decide ler, diante de Leto e o Matemático, alguns dos versos que havia composto naquele mesmo dia. Recita Tomatis: “En uno que se moría / mi propia muerte no vi, / pero en fiebre y geometría / se me fue pasando el día / y ahora me velan a mí” (SAER, 1995, p. 131), e esses versos, de forma alguma casuais, se acomodarão também em outra função no romance, visto que aparecem como a epígrafe que inaugura *Glosa*, ainda sem a indicação do personagem-autor do poema, e que, no que se refere ao enredo, após a leitura, e a pedido do Matemático, repousarão em papel no bolso do amigo.

Os cinco versos não abandonam o texto depois do encontro casual com Tomatis e da mudança, quem sabe inesperada, de endereço, da propriedade de Tomatis para o bolso do Matemático; o que ocorre é o revés, já que o novo proprietário entrega ao papel a enigmática função de amuleto. Será a folha datilografada com os cinco versos o elemento que *Glosa* se utiliza para levar o texto ao futuro dos personagens, para pressionar o arco da temporalidade para mais adiante, frear a narração do tempo presente e inserir um novo tempo e um novo espaço. O primeiro

salto temporal, em relação ao destino do Matemático e à sobrevivência do poema, pode ser lido assim:

el Matemático que, una mañana de mil novecientos setenta y nueve, a bordo de un avión que viene desde París y que empieza a bajar hacia el aeropuerto de Estocolmo, mientras espera, paciente, el aterrizaje, saca la billetera del bolsillo y, de entre los billetes, las tarjetas de crédito, las credenciales, retira la hoja doblada en cuatro que Tomatis le regaló en la puerta del diario, la hoja cuyos dobles ya están más marrones que amarillos. (SAER, 1995, p. 148)

Logo adiante, se dirá que o Matemático sequer volta a ler os cinco versos, e que a folha já perdeu o seu caráter de mensagem “para volverse objeto y, sobre todo, reliquia” (1995, p. 148); “o vestigio, más bien, no de Tomatis [...] sino de la mañana em que, acabando de volver de su primer viaje a Europa, se encontró con Leto en la calle principal y caminaron juntos hacia el Sur (1995, p. 149). Caberá à folha, a folha com os cinco versos de início imaginados, logo escritos, e então presenteados, a tarefa de estreitar os tempos do romance, levar, por meio das mãos do Matemático, os personagens para um tempo futuro: um tempo que carregará também as marcas das transformações políticas e históricas da Argentina.

Neste tempo posterior ao presente de *Glosa*, a ficção de Saer permite que se enxergue, a partir do texto de 1986, e de maneira bastante crua, algumas vítimas entre o elenco de personagens; mas, se Leto, Gato Garay e Elisa se deparam com a “condição mortal” a que se refere Beatriz Sarlo, ao Matemático caberá a sobrevivência no exílio, como comprova o trecho citado anteriormente, Tomatis é, por sua vez, quem pode escapar do desterro e do desaparecimento. Entre os nomes próprios que habitam o centro de *Glosa*, é Tomatis o único a permanecer e sobreviver: apagados os rastros de Elisa e do Gato, constatado o fim trágico e violento de Leto, obrigatoriamente desterrado o Matemático, Tomatis seguirá na cidade, e é a história desta permanência e desta sobrevivência o que se conta em *Lo imborrable*, o romance que Saer entrega aos leitores sete anos depois.

Sobrevivente e persistente habitante da cidade, da zona saeriana, Tomatis também terá o seu destino, ou um fragmento de destino, antecipado nas páginas finais de *Glosa*. Na terceira e última das suas partes, o romance trata de narrar, no tempo futuro que se pode situar, na

narrativa, entre os últimos instantes dos anos 1970 e os primeiros da década nova, em meio às notícias de desaparecimentos políticos, exílios forçados, da crise econômica e social que promove a ditadura argentina, o encontro entre Leto e Tomatis, justamente na casa a que esse último retornou (a casa materna) após o seu terceiro divórcio, casa que será, depois, um dos espaços recorrentes de *Lo imborrable*. Lê-se, a partir da percepção e da antecipação do narrador de *Glosa*: “[Leto] irá a visitar Tomatis a la casa de su madre, en la que se habrá refugiado después de su tercer divorcio. En esos tiempos Tomatis estará sufriendo de eso que los psiquiatras llaman una depresión” (SAER, 1995, p. 273). Estado anímico que, a sequência do texto desenha, será temporário, mas que naquele então se encontrava em seu ponto mais crítico.

Esse estreitamento do tempo em *Glosa*, a aproximação da tarde de outubro de 1961 com os acontecimentos de duas décadas mais tarde, mostra a possibilidade de radicalização dos primeiros deslocamentos. Leto visita Tomatis porque entende que, a partir de então, serão raras as chances de encontrar o amigo novamente; Tomatis parece viver uma sucessão de dias idênticos, em frente ao aparelho de televisão, dias que são também de rechaço do mundo exterior; e o Matemático, que não se encontra mais no mesmo território, que guardou o papel com os versos que falam de “fiebre y geometría” já caminha pelas ruas de outro continente. Mas, depois de se observar como se dá esse deslocamento, esse ponto de inflexão no conjunto dos personagens de Saer, o leitor pode se perguntar se o destino desses personagens já residia (em nítida forma, ou em sutil aparição, quem sabe) nas primeiras páginas daquela caminhada. O que também seria perguntar, com outras palavras: de que modo a política se fazia presente desde a abertura do romance?

Martín Kohan propõe a leitura de *Glosa* como um romance político, além de afirmar que o texto de 1986 pode ser visto como uma peça de culminação e condensação (KOHAN, 2011, p. 151) da obra de Saer. Kohan recorda que a caminhada do Matemático tem como objetivo, mencionado de antemão, entregar comunicados da organização de estudantes a que pertence, e a vinculação com a militância política, em mais de um momento da narrativa, é relacionada com os riscos que um posicionamento como o do Matemático acarretaria já naquela etapa dos anos 1960. Não se trata, porém, ao menos não em *Glosa*, e não em Saer, de pensar a literatura e o texto de ficção como representação direta e sem fissuras de uma realidade política – e essa é a mais nítida defesa do texto de Martín Kohan sobre *Glosa*.

“De *Glosa* misma, como novela, puede decirse que se ubica [...] entre la promesa de precisión de las palabras, que les permitirá decir lo que ha pasado, y la gozosa aceptación de que las palabras nunca cesarán de ser imprecisas” (KOHAN, 2011, p. 154), afirma o escritor e crítico argentino. A menção à oscilação entre a palavra precisa e a palavra que invariavelmente desvia e se dispersa, condição que determina as possibilidades da representação política na ficção de Saer, alude também a um aspecto de *Glosa* ainda não comentado aqui: ao longo do romance, um dos temas de conversação que invariavelmente retorna ao corpo do texto é a tentativa de recriar o que aconteceu na festa de aniversário de Washington Noriega (outro dos personagens sempre presentes, ou recordados, de Saer), festa a que nem Leto e nem o Matemático puderam comparecer. A reconstituição dos convidados presentes, dos assuntos de debate, da localização de cada um na chácara situada em Colastiné, localidade que recebeu a festa, os detalhes turvos da noite e mesmo os pratos de comida ali servidos são, em *Glosa*, reiteradamente postos em discussão, sob o aspecto da dúvida, e nem mesmo o encontro com alguém que, sim, esteve presente (como é o caso de Carlos Tomatis) pode dissipar a supremacia da versão sobre a certeza.

O enfrentamento constante entre a dúvida e a versão se apodera de outros núcleos de *Glosa* e, sob o signo da imprecisão e da desconfiança da representação da realidade no texto literário, se estende à política. Escreve Kohan que: “no se espera, no se pretende, que la literatura capture una realidad, que la aferre, que la plasme, que la despliegue, que la enseñe, y que con todo eso se elabore una consigna o una conclusión” (2011, p. 154), e na sequência dirá que a política, no romance, se escreve de outra maneira: “produciendo el destello de un *para qué* en medio de los *para nada*, produciendo el brillo de una referencia precisa en medio de un mar de imprecisión verbal y metaverbal” (2011, p. 154). É fácil corroborar o apontamento de Kohan: ainda que permaneçam sob a dúvida das chances de representação, as frases mais concisas, duras e de emprego denotativo são as que fazem referência, desta vez direta, ao destino trágico dos personagens atravessados pelo tempo político, como a morte de Leto em meio à resistência, o exílio do Matemático e a depressão, amplificada pelos acontecimentos recentes e exteriores ao próprio corpo, de Carlos Tomatis.

A partir daqui, pode-se dizer que *Lo imborrable* começa no momento em que *Glosa* se estende aos tempos futuros da antecipação e se adensa politicamente, conforme as ideias defendidas por Kohan. O início

de *Lo imborrable* (o “Anochece”, já mencionado, de uma jornada invernal na zona) é saída de Tomatis da imobilidade que o atinge no texto de 1986. Depois da visita (não reiterada discursivamente no romance de 1993) de Leto e da morte do amigo, depois da constatação de que o país convive com a notícia de assassinados e desaparecidos. *Lo imborrable* começa quando Carlos Tomatis pode dar os primeiros passos de volta para a rua, para então recomeçar novos deslocamentos e novas caminhadas; que, como se verá a seguir, serão caminhadas distintas e obedecerão a outras formas, mas que ainda estarão enfrentadas com a presença da política no texto literário e das tentativas de transpor essa presença à literatura.

Escreve Julio Premat, em *La dicha de Saturno*, sobre a estrutura de *Glosa*: “el paseo de los protagonistas se lleva a cabo entre el orden (el de la ciudad en damero, herencia de la urbanización lógica de los griegos) y el caos (las corrientes imprevisibles y amenazadoras de los coches que parecen acosarlos)” (2002, p. 245). A mesma oposição entre ordem e caos, entre caminhada simétrica e linear, e a errância do que é irrefletido, aparece no já mencionado ensaio de Martín Kohan, que localiza a dualidade não entre os aspectos da cidade, como propõe Premat (o esquema geométrico diante da desordem do trânsito), mas em relação aos próprios caminhantes: “Ángel Leto camina sin un objetivo; el Matemático, no” (2011, p. 147). Para Kohan, esta diferença primordial acaba por definir as possibilidades do romance, esboçadas desde o primeiro passo.

Ángel Leto caminha motivado por uma força estranha, o impulso sem nome que o desviou do caminho do trabalho para levá-lo por uma das principais avenidas da cidade, como se pode ler no quarto parágrafo de *Glosa*: “El hombre que se levanta a la mañana, que se da una ducha, que desayuna y sale, después, al sol del centro, viene, sin duda, de más lejos que su cama, y de una oscuridad más grande y más espesa que la de su dormitorio” (SAER, 1995, p. 14). A continuação do mesmo trecho mostra que a motivação do deambular de Leto é misteriosa mesmo para o narrador em terceira pessoa daquele texto: “nada ni nadie en el mundo podría decir por qué Leto, esta mañana, en lugar de ir, como todos los días, a su trabajo, está ahora caminando, indolente y tranquilo [...] por San Martín hacia el Sur” (1995, p. 14). Para Leto, cabe a ausência de objetivo, a concessão ao fluxo; ao Matemático, a caminhada com motivação clara, a da entrega de comunicados à imprensa, o compromisso político.

Kohan escreve que “esta diferencia de actitud, o de disposición, entre los dos personajes, [...] supone que las relaciones posibles entre caminata y narración, entre recorrido y escritura, no son necesariamente homogéneas” (2011, p. 147). O contraste entre os caminhantes, em *Glosa*, contraste que em algum momento alcançará a semelhança, visto que os passos dos caminhantes, depois de algumas quadras, encontram um ritmo comum (uma sincronia), poderá, na proposta de Kohan, se estender às possibilidades do ato político: assim se estrutura a caminhada em *Glosa*. Em *Lo imborrable*, no entanto, essa oposição entre ordem e caos não é representada da mesma maneira; para o romance que tem Carlos Tomatis como protagonista, a caminhada assume outras formas e desvenda novos sentidos no texto.

A narração orientada pela voz e o pensamento do próprio Tomatis (visto que é protagonista e narrador) acompanha o personagem por três dias e o começo de uma quarta jornada; ele, mais do que nada, realiza dois procedimentos, gestos que são internos em relação ao texto, mas que movimentam também a estrutura de *Lo imborrable*: Tomatis caminha, e Tomatis recorda, muitas vezes ao mesmo tempo. Para ele, a caminhada pela cidade nunca nomeada é uma espécie de retorno, de reencontro com um espaço que havia se tornado estranho, e que aos poucos volta a carregar consigo familiaridade:

“Yo” que hace unos pocos meses nomás no me atrevía a salir de mi casa para ir a tomar un café al bar de la galería por miedo de que la construcción endeble del supuesto firmamento se desplomara, y que tres o cuatro veces, después de haber atravesado con valentía el umbral y haber dado algunos pasos por la vereda, me volvía temblando de terror a mi cuarto de la terraza, diciéndome que nunca más podría volver a salir a la calle, me encuentro, en este anochecer de invierno, a cargo del universo [...] (SAER, 2003, p. 19).

A cidade a que Tomatis se expõe é, portanto, uma cidade parcialmente recuperada. Recuperada porque pode voltar a ela, depois dos meses de encerramento na casa materna, justamente os meses em que vê a mãe se enfraquecer e morrer, mas parcialmente porque essa não é a mesma cidade: a cidade saeriana de *Lo imborrable* não é a cidade de *Glosa*, ainda que esteja inscrita em um mesmo espaço narrativo. Não é a mesma

porque o tempo avança: no lugar da caminhada relativamente livre e despreocupada (ao menos de perigos iminentes) dos anos 1960, o andar agora se dá no coração de uma cidade invernã, noturna, de raros passantes pelas ruas, em uma atmosfera de melancolia e risco. Se, como sustenta Julio Premat, “la posición de Saer ante la realidad y ante la creación es una posición melancólica” (2002, p. 28), *Lo imborrable* seria dos exemplos mais nítidos desta posição.

As menções ao contexto da ditadura militar argentina são abundantes ao longo de todo o texto, e aparecem em construções diretas que contrastam com o estilo labiríntico e aberto à dúvida que pode ser visto em *Glosa*. No romance de 1993, são mencionados pelo narrador Carlos Tomatis, para ficar com três exemplos de rápida aparição no desenvolvimento do texto: o desaparecimento forçado de um casal de distribuidores de livros, pessoas que não teriam qualquer relação com a militância política (SAER, 2003, p. 14), os problemas que o próprio narrador poderia ter encontrado com a censura devido à publicação de uma crítica a um autor ligado ao regime (2003, p. 17) e a existência de um general e torturador, conhecido como o “carneiro do Paraná”, de sobrenome Negri (2003, p. 32).

As indicações acima elencadas parecem justificar o aspecto externo das ruas percorridas por Carlos Tomatis, frequentemente descritas como ruas vazias, escuras e perigosas. “La calle está casi desierta, a causa del frío, o de la hora, o de los tiempos que corren probablemente. Los habitantes de la ciudad, conscientes de la amenaza que representan aquellos por los que pretenden sentirse protegidos, me dejan la noche libre” (2003, p. 38), pode-se ler em um fragmento de *Lo imborrable*, em uma descrição algo desolada de um panorama urbano. Desolação que se repetirá ao longo do texto, como se vê no trecho a seguir: “A pesar de la hora [...] la calle está bastante desierta: el frío, la lluvia, la proximidad de la noche, la tiranía, quizás, las telenovelas probablemente, retienen a la gente en sus casas”. (2003, p. 185)

Embora o primeiro excerto pinçado acima corresponda ao primeiro dia da trajetória de Tomatis, e o segundo à noite da terceira jornada, a cidade que se enxerga desde os olhos do narrador é praticamente a mesma: espaço de ruas vazias, tomado pelo frio e por luzes difusas (as lâmpadas fracas da iluminação pública, o *neón* de alguma publicidade, o farol dos carros que passam) e sujeita à tirania dos “tempos que correm”. Há, no entanto, outras caminhadas, e outras visões de cidade, em *Lo imborrable*, e que obedecem também a olhares de Carlos

Tomatis, como por exemplo a recordação da tarde em que se encontrou pela primeira vez com Haydée, sua ex-mulher, em um sábado de bom tempo e de trajetos que buscam a direção do rio. Mas mesmo as memórias luminosas estão, em Saer, como que manchadas, enfrentadas com a realidade. Nesse caso, em disputa com a dúvida que interroga a lembrança, e com o estranhamento que pressupõe retomar a experiência.

A recordação dos sábados de uma cidade luminosa, ao lado da pessoa amada, pode habitar a repetição dos dias, a ponto de colocar a singularidade da lembrança amorosa sob o manto da dúvida:

Me acuerdo que fue refrescando con el anochecer y que, a partir de cierto momento, empezamos a sentir frío en la penumbra de la costanera pero, a decir verdad, desde que tengo memoria, cuántos sábados soleados de otoño no terminaron refrescando al anochecer, y cuántas veces, en la penumbra de la costanera, paseando incluso con Haydée, no tuvimos frío al cabo de un momento? (SAER, 2003, p. 72)

Se, por um lado, a lembrança de uma cidade menos sombria pode ser enfrentada pela interrogação, por outro a estranheza dos instantes escolhidos e organizados pela experiência acabam por afastar qualquer descrição idealizada; é o caso da lembrança do primeiro encontro de Tomatis com Haydée, quando o narrador percebe que recorda não o momento em que a mulher aparece pela primeira vez, mas o aspecto lúgubre de um armazém de bebidas, no qual esperava pouco antes, e que resiste na memória com seus frequentadores desagradáveis diante do balcão. “Lo más real no es lo que queremos que lo sea, sino un orden material de nuestra experiencia que es indiferente a nuestras emociones y deseos (2003, p. 72), anota o narrador. Não há, nos espaços de *Lo imborrable*, espaços para a inocência.

Ainda assim, neste texto-chave para entender a “posição melancólica” que se opera na obra de Juan José Saer, o romance oferece também as suas aberturas; afinal, o que se narra é o retorno de Carlos Tomatis aos espaços urbanos, ainda que sombrios, da *zona saeriana*. Ao longo de pouco mais de três dias, o protagonista se encontrará com Alfonso e Vilma, os distribuidores de livros que acabarão por lhe oferecer um trabalho, voltará a visitar alguns dos pontos da cidade que costumava frequentar (o bar da galeria, o *palomar*), percorrerá a mencionada rua San Martín e as passagens que a cortam, visitará as dependências do hotel

Iguazú e, desta vez a bordo do carro de Alfonso, acompanhará os interlocutores até o aeroporto da cidade, distante da região central. Também o desejo, em sua motivação mais física, adormecido durante meses, logra seu retorno ao final da narrativa (2003, p. 240).

Em *Lo imborrable*, Tomatis recupera sua mobilidade, sem se afastar de todo da presença do que chama, repetidamente, de “o último degrau”, a posição extrema da depressão: “Que me maten si cuando entreabro la puerta y veo la luz gris de la terraza, no me dan ganas de echarme atrás y de volver a meterme en la cama, taparme hasta la cabeza y quedarme encerrado el día entero en la penumbra del cuarto” (2003, p. 104), lê-se antes de uma das saídas do personagem à rua. Descartada antes a inocência, e rechaçada então também a naturalidade destes passos reiniciados, Carlos Tomatis ainda assim volta a caminhar, e percebe o gesto da caminhada como a possibilidade única de recuperação e de retorno.

Saer, ao transportar a narração do olhar onipresente e de certo modo distanciado de *Glosa* para a perspectiva atormentada de Carlos Tomatis em *Lo imborrable*, volta a preencher algumas das lacunas de um mesmo espaço. O que Beatriz Sarlo chama de “sucesión definida por microacontecimientos” (2007, p. 295) volta a se operar aqui, e ao final de *Lo imborrable* sabemos algo mais sobre *Glosa*, algo mais sobre Tomatis, precisamos rever, quem sabe, a leitura prévia de *Nadie nada nunca*, entre outros textos. Volta-se, enfim, a tocar o corpus saeriano, conjunto que se move enquanto um incessante recomeço da literatura.

Escreve Premat que “el espacio en la obra de Saer, más que componer paisajes o conjuntos referenciales, más que servir de telón de fondo a estrategias realistas [...], aparece ante todo como un conjunto de sustancias a la vez inestables y amenazantes” (2002, p. 180). O estudo do espaço, em *La dicha de Saturno*, também é observado desde o viés psicanalítico (que aborda, na primeira parte do texto, a relação dos personagens de Saer com os vínculos maternos e paternos) que aponta para a posição melancólica, abundante e definidora do conjunto. Mais do que isso, a escolha das palavras “instável” e “ameaçadora” para definir a construção desse espaço ajuda, também, a entender os deslocamentos aqui observados.

A cidade hostil de *Lo imborrable*, que se abre vazia para o recomeço amedrontado de Carlos Tomatis, não atinge o texto de Saer pela primeira vez; essa mesma cidade, a região urbana da *zona* a que o início desse trabalho fez referência, já havia se infiltrado instável e ameaçadora na

narrativa em outros momentos, e mesmo para além dos romances. Célebre no conjunto do autor, o conto “A medio borrar”, de *La mayor* (1976), mostra como a mesma cidade se enfrenta com uma prolongada e crescente inundação, que ameaça a permanência dos personagens, parece a ponto de derrubar a principal ponto de referência do lugar e marca, com água, os dias de despedida do personagem Pichón Garay, o irmão gêmeo do já mencionado Gato, que parte em definitivo da *zona* para a Europa em meio à enchente.

Já em *Unidad de lugar*, livro de contos publicado em 1967, é o revés da água, a seca, o fenômeno que assola a cidade saeriana: em “Fotofobia”, em deslocamento análogo ao que efetua o narrador-personagem de *Lo imborrable*, uma caminhante tenta avançar pelas quadras calcinadas pelo sol do verão depois de dias de reclusão em casa. Peça do mesmo conjunto, “Barro cocido” narra uma situação de espera e reencontros nos arrabaldes da cidade em dias de terrível seca, ao lado da recordação, por parte dos personagens, de outras temporadas de seca e dilúvio que já haviam entrado para a história da região. Em *La ocasión*, de 1988, texto-chave para entender a formação da coerência espacial, temática e estrutural da obra de Saer, é a chegada da peste ao lugar que acaba por modificar a estrutura do espaço e forçar os deslocamentos dos personagens e as fissuras do texto.

Instável e ameaçador, como nos exemplos acima pinçados, aberto para as infiltrações temporais, do passado e do futuro, como em *Glosa*, desolado e invernal, como em *Lo imborrable*, o espaço narrativo é central, em Saer, para entender do que é feita a sua literatura. A importância dessa riquíssima geografia literária, erguida desde e para a ficção, também encontra sua correspondência em vários dos títulos escolhidos pelo autor: de *En la zona*, primeiro volume de contos, publicado ainda em 1960, a *Lugar*, conjunto de argumentos e relatos breves, de 2000, passando pelo semelhante *Unidad de lugar*.

Antes do fim, é preciso mencionar, ainda que de modo veloz, um dos problemas relacionados a esse espaço, e que atravessou toda a leitura analítica levada adiante desde o começo do texto: a semelhança, e a correspondência, do espaço dessa cidade não nomeada aos aspectos da cidade de Santa Fe, lugar de origem do escritor e capital da província argentina de mesmo nome. De fato, os elementos espaciais da obra de Saer (disposição dos caminhos e lugares, endereços, distâncias e trajetos) podem encontrar sua referência na cidade *real* de Santa Fe, cidade essa que não aparece nunca nomeada no conjunto de sua ficção, ao passo que

as demais localidades (Buenos Aires, Rosario, Paris, etc.) são, no entanto, mencionadas pelo nome ao longo dos textos.

A aproximação da ficção com o real e a problemática da nomeação exigem, por certo, discussões de outro fôlego, mas a ressalva mais importante, para situar as intenções analíticas e críticas, já foi apontada por Premat em *La dicha de Saturno*: “El sentido de la elección de ese espacio-tiempo es [...] absolutamente claro: se trata de instaurar un espacio cuya literariedad no se preste a discusión, dejando de lado [...] toda ilusión referencial, todo realismo” (2002, p. 183). Para Premat, por fim, “así se define el lugar de la literatura: a medio camino entre lo real (la ciudad concreta, existente, a orillas de un río cuyas aguas mojan de verdad, y la imaginación (la fábula sin puntos de referencia)” (2002, p. 183), e encontra nas poéticas de William Faulkner e Juan Carlos Onetti correspondências do projeto e das intenções de Juan José Saer.

Entre *Glosa* e *Lo imborrable*, a cidade saeriana é o espaço que permite a aparição de um trânsito de duas mãos: dos deslocamentos de um texto a outro, a movimentar a intertextualidade interna à obra, e dos trajetos que acontecem no corpo do texto, nas caminhadas que se expandem e encontram o núcleo dessa ficção.

REFERÊNCIAS

- KOHAN, M. *Glosa*, novela política. In: RICCI, P. *Zona de prólogos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011.
- ONETTI, J. C. *Novelas cortas*. Córdoba: Alción, 2009.
- PREMAT, J. *La dicha de Saturno*. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- SAER, J. J. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2012.
- SAER, J. J. *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.
- SAER, J. J. *Glosa*. Buenos Aires: Seix Barral, 1995.
- SAER, J. J. *Lo imborrable*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- SARLO, B. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

Recebido em: 22/08/2019

Aceito em: 14/09/2019

PERFORMANCE AUTORAL E IMAGINÁRIO DE UM
TERRITÓRIO LITERÁRIO NA OBRA DE ALDYR GARCIA
SCHLEE

*PERFORMANCE AUTORAL Y IMAGINÁRIO DE UN
TERRITÓRIO LITERÁRIO EM LA OBRA DE ALDYR GARCIA
SCHLEE*

Cátia Dias Goulart⁹

RESUMO: Considerando um amplo repertório da obra ficcional do escritor Aldyr Garcia Schlee, desenvolvo neste artigo uma reflexão sobre a performance autoral assumida por seus narradores e a respeito da relação dos mesmos com a criação de uma região cultural entre o sul do Brasil e o Uruguai. Recorro, no campo teórico, a Paul Ricoeur (1996), pois tanto sua concepção de imaginário enquanto relação criadora do universo do real, como sua compreensão acerca das relações entre memória pessoal e coletiva (2000), oferecem pautas significativas para o exercício hermenêutico. Os aportes dos críticos argentinos Ricardo Káliman (1993) e Zulma Palermo (1994), no tocante a suas visões acerca de região cultural como um construto simbólico que implica as noções de espaço, tempo e perspectiva, também me subsidiam no diálogo com a obra do escritor fronteiriço. O caminho percorrido nesse processo de leitura contribui para um maior conhecimento da produção ficcional de Schlee, obra que promove contínua reflexão sobre os mundos que o escritor co-habita, entre eles, o da arte.

Palavras-chave: Schlee; metaficção; literatura de fronteira; literatura da comarca pampiana.

RESUMEN: A partir de un amplio repertorio de la obra ficcional del escritor Aldyr Garcia Schlee desarrollo en este artículo una reflexión sobre la performance autoral de sus narradores y la relación de los

⁹ Doutora em Letras, Teoria da Literatura, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul-PUC/RS. Estágio de Doutorado Sanduíche na Université Sorbonne, Paris IV, com bolsa CAPES. Professora da Universidade Federal do Pampa-UNIPAMPA.

mismos con la creación de una región cultural entre el sur de Brasil y el Uruguay. Recorro, en el campo teórico, a Paul Ricoeur (1996), una vez que tanto su concepción de imaginario en cuanto relación creadora del universo de lo real, como su comprensión acerca de las relaciones entre memoria personal y colectiva (2000), ofrecen coordinadas significativas para el ejercicio hermenéutico. Los aportes de los críticos argentinos Ricardo Káliman (1993) y Zulma Palermo (1994) en lo que se refiere a sus visiones acerca de región cultural como un constructo simbólico que conlleva las nociones de espacio, tiempo y perspectiva, también subsidian mi diálogo con la obra del escritor fronterizo. El camino recorrido en ese proceso de lectura contribuye para un más profundo conocimiento de la producción ficcional de Schlee, obra que promueve continua reflexión acerca de los mundos que el escritor co-habita, entre ellos, el del arte.

Palabras-clave: Schlee; metaficción; literatura de frontera; literatura de la comarca pampeana.

Tal qual o reposicionamento de imaginários feito pelo artista plástico Torres García, em sua tela *Norte-Sur* (1936)¹⁰, o escritor fronteiriço Aldyr Garcia Schlee¹¹ problematiza, a partir de sua produção ficcional, uma máxima que se construiu lentamente ao longo da Modernidade e ainda cala no imaginário de muitos de nós ao redor do mundo. Se, para o pintor uruguaio, a orientação que ele propõe é necessária “... porque en realidad nuestro norte es el sur”, para o escritor

¹⁰ A tela *Norte-Sur* (1936), de Joaquín Torres García é composta pelo seguinte texto verbal que acompanha o Mapa: "He dicho Escuela del Sur; porque en realidad, **nuestro norte es el Sur**. No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y **no como quieren en el resto del mundo**. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte". Joaquín Torres García. *Universalismo Constructivo*, Bs. As.: Poseidón, 1941. Disponível em: <<http://www.torresgarcia.org.uy>>.

¹¹ Nascido em Jaguarão, fronteira com Rio Branco, no Uruguai, no ano de 1934, de onde saiu aos 17 anos para trabalhar como desenhista gráfico e caricaturista em jornais de Pelotas, Rio de Janeiro e Porto Alegre, Schlee vivia nas últimas décadas de sua vida em Capão do Leão, pequeno município localizado entre sua cidade natal e Pelotas.

brasileiro, pensar “JAGUARÃO... E O RESTO DO MUNDO” (1988) é um modo de situar sua perspectiva criativa e criadora do mundo em que vivemos.

Parece-me importante destacar que a dissimulação do lugar epistêmico que sempre norteou a cartografia¹², questão com a qual a tela de Torres García evidentemente dialoga, pode ser relacionada à perspectiva de universalidade com que o campo da crítica literária, ao longo do processo da Modernidade, situou – e muitas vezes ainda hoje hierarquiza – a produção ficcional de escritores ao redor do mundo. As teorias críticas e fundamentações de ordem estéticas conduziram por longo tempo a uma perspectiva universalista em relação às obras literárias. Os critérios avaliativos associados a modelos dos quais partiam/partem para a elaboração de tais critérios incidiram fortemente em hierarquias, exclusões e formação de cânones.

Nesse sentido, como bem apontam as reflexões de Zulma Palermo (1994), a falsa dicotomia entre cânones locais, regionais e universais, apesar de bastante discutida é, ainda e com frequência, dissimulada, e predomina em nosso imaginário não só no âmbito de escolhas de textos ficcionais, mas, também, nos fundamentos epistemológicos de nossas pesquisas. Ainda parafraseando a pensadora argentina, talvez o valor maior de obras tidas como locais (nacionais/regionais) não resida tanto no potencial de reconhecimento universal, mas antes na capacidade de legitimidade que têm junto a suas próprias comunidades de origem, questão para a qual o olhar crítico precisa estar atento.

¹² A cumplicidade entre a geografia e a epistemologia evidencia-se já desde o Mapa-Múndi medieval. O mapa cristão conhecido como T em O, traçado por Isidoro Sevilha, no século IX, confere à Ásia uma posição privilegiada, colocando-a na parte superior da representação terrestre, uma vez que nela estaria o Paraíso, em Jerusalém. Essa perspectiva dos tempos medievais, com a “descoberta de novas terras”, a América, a partir de fins do século XV, foi ampliada para uma quarta parte de representação do planeta e a Europa passou à parte superior e central da nova representação. Esse novo imaginário ocidental traçado no *Orbis Universalis Terrarum*, de Abraham Ortelius, tornou-se paradigmático até a atualidade. Ver: MIGNOLO, W. “El occidentalismo y La ‘americanidad’ de América”. In: _____. *La Idea de América Latina – la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007, p. 48-58.

Considerando esses aspectos, estimo que os dois artistas aqui mencionados, ao marcarem o posicionamento de seus imaginários, chamam a atenção para a necessidade do leitor atentar para os *loci* de enunciação implicados em toda criação humana.

Assim, é importante considerar que a posição do sentir, do olhar e da voz, sobretudo em produções culturais simbólicas, sempre carrega consigo memórias múltiplas que se inter-relacionam e se refazem enquanto memórias individuais e coletivas, marcadas pelo transcurso de tempos e espaços, como bem nos esclarece e orienta Paul Ricoeur, especialmente, em “Memória Pessoal, Memória Coletiva”, capítulo de uma de suas últimas obras *A memória, a história o esquecimento* (2000).

Associada a esse entendimento está a concepção de imaginário, como uma relação criadora do universo do real, também apontada por Ricoeur (1996). Afinal, é **por esse viés**, conforme o hermenêuta francês, que a concepção do real é indissociável da interpretação que os seres humanos lhe atribuem. Portanto, o processo de significação imagética do real constitui-se tanto por uma dimensão cognitiva, de ordem semântica, quanto afetiva, razão pela qual adquire sua configuração nos símbolos. Seguindo ainda o pensamento hermenêutico de Ricoeur, entendo “que o símbolo hesita entre o *bios* e o *logos*” porque nele radica o discurso da vida (RICOEUR, 1996, p. 71).

Assim, é necessário atentar para as posições geoculturais - Sul, Cone Sul, Sul do Brasil -, marcadas nas obras dos dois artistas aqui enfocados, não só porque nelas estão implicadas múltiplas memórias que coexistem e se inter-relacionam em suas produções, mas, sobretudo, porque chamam a atenção para o que deveria ser óbvio para todos nós: **a criação sempre se dá a partir de um lugar; é, portanto, local.**

Evidentemente, tal compreensão não significa desconsiderar a pretensão potencialmente universal de seus trabalhos, mas é sim, uma reafirmação da diferença, como aponta Palermo em seus estudos acerca da literatura de Salta. Creio que reconhecer tais posições - dos artistas e de críticos - e suas consequentes implicações, viabilizam uma visão plural e enriquecedora do mundo em que vivemos, sem nos deixar cair em “regionalismos”, “pós-regionalismos” e nem, tampouco, em novos “universalismos”, presentes na retórica da globalização.

Na metade dos anos trinta, Torres García, ao inverter o convencional mapa das Américas desestabiliza um paradigma que, gestado a partir de fins do século XV, está fossilizado no imaginário social. Com esse gesto criativo, o pintor uruguaio abre outras possibilidades de entendimento da cartografia que tradicionalmente tem nos representado.

Afinal, mais do que uma inversão da referência de uma ordem geográfica, seu traçado simbólico põe em evidência a relação entre perspectiva e representação, e, por esse viés, o pintor uruguaio chama a atenção não só para as implicações de ordem política e epistemológica presentes em toda representação, sejam elas no campo das ditas ciências, como a cartografia, ou das artes, mas, sobretudo, para que se assumam essa relação.

O desenhista, escritor, tradutor e pesquisador García Schlee, no início da década de sessenta¹³, atento à proposta de Torres García, também chama a atenção para o fato de que pensar a partir do que lhe é próprio – por sua condição, especialmente, de ficcionista, *sureño* e fronteiriço – é criar a partir desses espaços. É nessa perspectiva que Jaguarão, enquanto território imaginário schleeriano, emerge de um olhar descolonizador sobre a cidade homônima. É no contraponto de histórias que dividem a região, situação decorrente não só de políticas centralizadoras dos governos nacionais, mas também dos poderes locais, que se desenvolve o território ficcional do escritor. Assumindo essa perspectiva, ele opta, ao longo de todo seu processo criativo, por pensar “na contramão”, posição que não seria possível “se não abordasse a contrapelo aquilo que usualmente nos identifica”. (SCHLEE, 2004, p. 49)

Para isso, o escritor tensiona múltiplos discursos e promove outras possibilidades de se entender, imaginar e criar o território que habita. Evidentemente o verbo habitar, utilizado por mim para localizar a obra do escritor, não se restringe a uma referência geográfica, mas sim, sobretudo, ao modo como Schlee gesta sua posição enquanto artista que cria a partir de um lugar. Afinal, viver-escrever em uma região do Cone Sul, a partir de fronteiras, implica, como vemos pelo conjunto da produção de Schlee,

¹³ As duas primeiras obras publicadas por Schlee, resultado de duas premiações consecutivas no concurso Nestlé de Literatura Brasileira, foram *Contos de sempre* (1983) e *Uma Terra Só* (1984). No entanto, sua terceira obra lançada, *Linha divisória* (1988), integra duas coletâneas de contos: *Jaguarão e o resto do mundo*, premiada com menção honrosa em concurso promovido, em 1964, pela Divisão de Cultura do Estado do Rio Grande do Sul; e *Jaguarão Universo*, também premiada com menção honrosa, com o prêmio José Lins do Rego, promovido pela editora José Olympio, do Rio de Janeiro, em 1968. Ambas as coletâneas, ainda não publicadas, acabaram sendo integradas à terceira obra publicada pelo escritor, razão pela qual destaco a criação de uma perspectiva na obra do escritor que se gesta a partir da década de sessenta.

situar-se em espaços específicos, mas ainda assim móveis, que se constituem em contínuo diálogo entre os mundos que o escritor co-habita, entre eles, o da arte.

A produção ficcional do escritor, artista plástico, jornalista, tradutor e professor Aldyr Garcia Schlee é composta por um número expressivo e variado de obras. No campo da ficção: *Contos de sempre* (1983); *Uma Terra Só* (1984); *Linha divisória* (1988); *El dia en que el Papa fue a Melo* (1991); *Cuentos de fútbol* (1997); *Contos de verdades* (2000); *Os limites do impossível – contos gardelianos* (2009); *Don Frutos* (2010); *Contos da vida difícil* (2013), *Memórias de o que já não será* (2014), *Fitas de cinema* (2015) e *O Outro lado – noveleta pueblera* (2018). Além da criação ficcional, Schlee traduziu dois clássicos da literatura argentina: *Facundo – civilização e barbárie*, de Domingo Faustino Sarmiento (1996) e *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes (2011). Da literatura uruguaia traduziu narrativas de Eduardo Acevedo Díaz, organizando a antologia *Pátria uruguaia*, (1997) e, em parceria com o também escritor Sergio Faraco, a antologia de contos *Para sempre Uruguai* (1990). No campo da autotradução, destacam-se os livros *Contos de futebol* (1998) e *O dia em que o Papa foi a Melo* (1999), ambas originalmente lançadas em espanhol e, mais recentemente, *Los límites de lo imposible – cuentos gardelianos* (2018), traduzido por Rosario Peyrou.

No âmbito das artes gráficas e plásticas, Schlee, além de ter atuado profissionalmente como planejador gráfico em jornais nos estados do Rio de Janeiro e do Rio Grande do Sul, desde sua adolescência desenvolveu uma significativa produção de desenhos e caricaturas que se bem tiveram algum espaço de visibilidade por ocasião da exposição *The Beautiful Game: O Reino da Camisa Canarinho* (2014), no Museu de Direitos Humanos do Mercosul, graças a pesquisa e curadoria de José Francisco Neves, esta é uma faceta do artista que ainda carece de espaço de divulgação e de estudo específico¹⁴.

Com seu último trabalho, resultado de uma longa pesquisa, e de sua experiência criativa no campo da literatura de sua região cultural, bem

¹⁴ O desenhista tem sido reconhecido desde 1953, sobretudo por ser o criador do uniforme oficial da seleção brasileira de futebol, principal motivo pelo qual o artista foi homenageado nessa exposição que contou com a presença de obras de mais dez artistas plásticos. Catálogo da exposição: ALVES, J. F. *The Beautiful Game: O Reino da Camisa canarinho*. Porto Alegre: 2014.

como de seu encantamento pela etimologia das palavras, Schlee deixou pronta obra que foi lançada postumamente, o *Dicionário da Comarca Pampeana Sul-Rio-Grandense* (2018). Assim, transgredindo continuamente as pretensas fronteiras da arte, da pesquisa e também as perspectivas nacionalistas, como bem indica já o título, que assume o trânsito entre os dois idiomas, o escritor atualiza o próprio conceito de comarca pampiana.

Essa obra é resultado de “um trabalho de toda uma vida” (SCHLEE, 2019, s/n) do escritor lidando com as palavras. Ao percorrer as páginas do dicionário, podemos imaginar o olhar do menino atento que pelas ruas de Jaguarão e Rio Branco já “coleccionava palavras” e, sobretudo, reconhecer o escritor que seguiu até seus últimos dias buscando entender e recriar para si e para nós, seus leitores, a região cultural da comarca pampiana, bem como as inter-relações desse lugar com outras localidades no mundo.

A perspectiva indicada no título do dicionário ganha vida no tratamento de cada verbete, mas já pode ser acompanhada, pelo leitor, a partir dos paratextos que introduzem o dicionário. É nesse espaço que Schlee situa a obra na história da região e em sua história de leitor-escritor. Em um desses textos introdutórios ele nos lembra que por mais de dois séculos desenvolveu-se no extremo sul do Brasil, mais precisamente na metade sul do Rio Grande do Sul, uma forma muito singular e característica de cultura: a cultura pampeana - própria do Pampa, região de pastagens da América do Sul que ocupa a planície costeira e interiorana do Rio da Prata (e de seus formadores: Paraná e Uruguai), desde a província de Buenos Aires até a parte meridional do Rio Grande do Sul, incluindo toda a República Oriental do Uruguai. Mas, sobretudo, o escritor-leitor revela suas principais fontes de pesquisa e, com elas, um fecundo elemento de integração-construção dessa região cultural: a literatura produzida em parte da Argentina, do Uruguai e sul do Brasil.

Buscando marcar sua perspectiva de trabalho e orientar o leitor, o escritor-pesquisador, na parte intitulada - A LEITURA DO DICIONÁRIO - I -, informa que:

[...] não basta, nem bastou escolher e recolher este ou aquele vocábulo na linguagem literária das obras que constituem o *corpus* da pesquisa: é e foi preciso escolhê-los e recolhê-los de um contexto próprio e característico de determinado conteúdo lexical. (SCHLEE, 2019, s/n).

Como busco exemplificar brevemente com essa citação, Schlee situa seu trabalho realizado com o campo lexical no contexto de um sistema literário e cultural de sua própria região cultural. É interessante, contudo, destacar que se no dicionário Schlee tem como fonte principal um conjunto ficcional da literatura gauchesca transnacional, como pode ser visualizado na referência a obras de escritores argentinos, uruguaios e brasileiros, a produção ficcional do escritor, de modo predominante, desenvolve-se por outro caminho.

A opção estética desse escritor fronteiriço, em certa continuidade com a linha aberta pela literatura gauchesca, privilegia personagens que estão à margem do poder. Mas diferentemente dessa vertente fundacional e fecunda de um sistema transacional da literatura da comarca pampiana, em que as personagens estão vinculadas ao campo, a narrativa schleeriana volta-se predominantemente para o meio urbano. Escolha essa que amplia significativamente as inscrições sociais desse espaço cultural, na obra do escritor.

Ainda que Schlee, em sua produção ficcional, tenha um relevante repertório de narrativas vinculadas ao campo e à formação política do território¹⁵, vertente que lida com a história política, com os oscilantes conflitos e acordos de fundação da região, o escritor investe na possibilidade de ressignificar a história a partir do tensionamento de múltiplas perspectivas implicadas na construção do lugar, as quais foram obliteradas pelos discursos do poder ao longo da história da região.

Por esse viés, Schlee dialoga e atua na revitalização da literatura gauchesca, como pode ser exemplificado com os contos “A viúva de

¹⁵ A vertente vinculada à literatura gauchesca é a mais frequentemente estudada entre a produção ficcional do escritor, conforme podemos acompanhar na primeira dissertação de mestrado dedicada à obra do autor, bem como a tese de doutorado de Fabiane Resende, publicizadas, respectivamente, <<http://repositorio.furg.br/>> e <<http://www.lume.ufrgs.br/>>. Também em uma mesma perspectiva comparatista de leitura destaco as dissertações de Silvia Niederauer Xavier, intitulada *Gaúchos e castelhanos* – sem linha divisória (a imagem do castelhano na literatura sul-rio-grandense), e a de Angelise Fagundes da Silva, *Aldyr Schlee e o entrelugar*: a questão da fronteira em *Uma terra só*, ambas desenvolvidas no programa de pós-graduação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) Ver: <<http://cascavel.cpd.ufsm.br/>>.

Quinteros” ou “Don Sejanos”, de *Contos de Sempre*, entre outros.¹⁶ Também relacionadas a essa linha criativa, mas em diálogo mais direto com as estratégias do novo discurso ficcional histórico na América Latina, em que personagens da histórica cultural e política são problematizadas, o escritor desenvolveu narrativas mais longas como *Don Frutos* e *Os Limites do impossível* – contos gardelianos¹⁷.

Porém, ciente de que “Una región no es nunca sólo una circunscripción en el continuo del espacio. Es siempre también una **circunscripción en el continuo del tiempo**. Una región es, por lo tanto, siempre un período (como, en realidad, un período histórico, es también, siempre, una región.)” (KÁLIMAN, 1993, p. 2); o território literário de Schlee tem seu ritmo temporal centrado no século XX, momento de urbanização da região e de forte reconfiguração de imaginários da Modernidade em todo o mundo.

O território simbólico da obra schleeriana mobiliza o leitor a considerar várias referências desse processo de transformação na região: o trânsito fluvial internacional pelo rio Jaguarão (1904), a construção da ponte internacional Barão de Mauá (1927-1930), o movimento da linha férrea (1932). Além dessas vias de ligação com Montevidéu e Buenos Aires, também os requintados cabarés, os prostíbulos, os cinemas, as ruas e os casarões das pequenas cidades, como Jaguarão, Rio Branco e, eventualmente, Pelotas, Rio Grande e Melo, integrados ao universo criativo do escritor, conferem o compasso temporal predominante em seus enunciados.

Esse espaço simbólico, de um pretenso progresso nas primeiras décadas do século XX, em um mundo que se modernizava, adquire significados mais profundos pela vivência de personagens como ex-peões,

¹⁶ Dedico-me ao a refletir sobre a literatura gauchesca como vertente fundacional de uma literatura de fronteira da comarca pampiana e suas relações com a crítica literária em: GOULART, C. “A criação de uma tradição crítica na América Latina e o imaginário da literatura transfronteriça no sul do Brasil”. *Caderno de Letras*, n. 26, jan-jun, pp. 93-123, 2016.

¹⁷ Com relação a essa obra ver: GOULART, C. “Cuentos gardelianos: una biografía de la ausencia”. *Revista Les Ateliers Du Sal*, n.7, pp.132-141, 2015. Disponível em: <<https://lesateliersdusalfr.wordpress.com/numeros-precedents/deuxiemeepoque/Numero-7/articles-numero-7>>.

changadores, desempregados, jogadores de futebol, donas de casa, empregadas domésticas, prostitutas, proxenetas, cafetinas, entre outros, e ainda pela presença, por vezes tangencial e, em outras, central, de uma diversidade étnica que emerge em suas narrativas. Algumas de origem palestina, "os turcos", franceses, alemães, poloneses, "as polacas", ingleses, decorrentes de imigrações permanentes e/ou de passagens voluntárias ou forçadas para a região, devido às transformações por que passava "o resto do mundo". Casos em que, ainda que poucas tenham protagonismo na obra do escritor, a presença de tais personagens potencializa uma reflexão sobre a diversidade étnica e cultural no jogo da memória como inscrição das formações sociais da região.

É no descompasso entre o desenvolvimento e o progresso sinalizado pelo processo de modernização da região e a continuidade da miséria, da exclusão e dos conflitos de valores sociais, que o escritor situa predominantemente suas personagens e cria seu espaço simbólico. A partir desse amplo núcleo, sua obra diversifica-se, voltando-se, por vezes, para questões mais locais, como, por exemplo, um significativo conjunto de textos relativos a memórias cotidianas da região. Mas também e em outros tantos textos, o escritor desenvolve temas que sinalizam continuidades e semelhanças com ocorrências em outros lugares no mundo. Nesses casos, o expressivo conjunto ficcional schleeriano, relacionado às narrativas filmicas ou à prostituição são muito reveladoras.

No âmbito das relações entre cinema e sua criação ficcional, o escritor desenvolve caminhos discursivos associados às conquistas da linguagem do cinema, como por exemplo em "Ida e volta", da obra *Linha Divisória*. Em determinadas narrativas, sugere a relação entre suas personagens e as filmicas, como no conto "O Barco das Ilusões", de *Uma Terra Só*. E, em outras, inclusive, apropria-se do argumento narrativo ou de um dos motivos que integram a narrativa filmica e o adapta à sua região cultural, como é o caso de "Sedotta e abbandonata", de *Fitas de cinema*.

Na base desse conjunto de relações promovidas pelo escritor, está o fato de que, afinal, o processo de modernização por que passa a região tem consequências e tratamentos semelhantes de exclusão, marginalização e ocultamento de histórias e memórias que também ocorreram/ocorrem em outras localidades. Por isso, os argumentos dos filmes, quando integrados em diferentes graus de intensidade à narrativa ficcional schleeriana, mobilizam leituras entrecruzadas e viabilizam uma abertura

maior, para que se leia a região, tanto no campo da história social quanto literária, em sua inter-relação com o mundo em que vivemos.

Para entendermos como o escritor assume sua perspectiva criativa é necessário, portanto, não só considerar o diálogo subversivo - “a contrapelo” - que ele mantém no campo dos enunciados em sua produção ficcional, mas também estarmos atentos à voz narrativa que instaura cada texto que lemos. Porque se um dos princípios criativos do escritor é relativo ao campo da memória, vividas, pesquisadas, lidas, imaginadas e sugeridas em tempos e espaços específicos, o outro, é a posição criadora que assumem seus narradores na construção desse espaço simbólico. O caráter metaficcional de muitos de seus textos, aqui bem pode ser exemplificado pelo narrador de “O Barco das Ilusões”, um dos contos já citados anteriormente: “Não sei como contar essa história - que são duas, ou três ou tantas!...”. (SCHLEE, 1984, p. 125)

A frequente posição autoral assumida pelos narradores de Schlee, a partir de uma performance no processo da escrita dos textos e do desnudamento da natureza ficcional de suas narrativas, são estratégias criativas que se entrecruzam com seu empenho em dialogar de modo muito expressivo com a memória de uma região cultural delimitada entre a Argentina, o Urugua y e o sul do Brasil. Nesse processo, ainda é necessário considerar que recorrentes indícios e inclusão de dados de cunho autobiográfico, remissivos à vida do escritor e à sua literatura, joga com sutis afastamentos, estratégia bastante significativa na composição de seus narradores.

Nesse sentido, no conto "Ida e volta", Schlee, explorando os recursos entre as estratégias de narrar do discurso cinematográfico e da literatura, lida, como uma câmara com alternância de perspectivas, aparentemente simultâneas, entre o narrador e outra personagem. Estratégia que desencadeia uma abertura para pensarmos o quanto nossas memórias individuais estão interligadas às nossas experiências em âmbito social. Sem contudo isentar-se de seu papel: é a voz do narrador que mais uma vez remete, a partir da diegese, a experiências vitais do escritor, por seu aparente “autoexílio”, por sua expressiva relação com o cinema, por sua condição de escritor que carrega consigo o exercício estético de (re)criar seu espaço simbólico: “a gente sai por aí, anda pelo mundo, vê tudo, pensa que sabe, mas não sabe e não vê mais que o próprio mundo”. (SCHLEE, 1988, p. 11)

De fato, a autorrepresentação na obra de Schlee assume diferentes intensidades e matizes em cada um de seus textos e, portanto, requerem

estudos mais específicos. Cabe aqui, no entanto, já apontar que os desdobramentos dessa estratégia narrativa, tal qual a referências geoculturais presentes nos textos, orientam o leitor em seu processo interpretativo. É nesse sentido que a *performance* autoral, tão frequente na obra do escritor, pode ser vista como uma referência fundacional de seus textos. Tomá-la como tal é considerar essa atuação não somente a partir da seleção de dados de ordem biográfica – extratextual – dispersos ao longo da obra do escritor e de uma autoimagem criativa – contextual e intratextual – que vai se formando e reafirmando também ao longo de toda a obra do escritor, mas, sobretudo, essa autorrepresentação pode ser compreendida como uma estratégia discursiva por parte do escritor na construção de sua posição autoral. Afinal, frente a “todo um sul sem norte” e mediante uma obra que destaca constantemente os limites e insuficiências da memória e da linguagem para contar, seria incompressível um mundo sem referências. Esse princípio mobiliza as duas atitudes do escritor: situar e (re)criar o espaço implica também situar e criar quem o imagina.

Nesse processo, a ambiguidade da voz narrativa em torno de sua própria imagem acentua a natureza dupla da literatura, já que, como bem nos adverte o escritor e crítico argentino Juan Jose Saer em seu artigo “El concepto de ficción”, ao tratar das íntimas relações entre o gênero biográfico e ficcional.

La ficción no es, por lo tanto, una reivindicación de lo falso. Aun aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado – fuentes falsas, atribuciones falsas, confusión de datos históricos con datos imaginarios, etcétera – lo hacen no para confundir el lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario. (SAER, 2012, p.12)

Tendo aqui destacado as múltiplas facetas do artista, observo que tive oportunidade de iniciar-me em uma delas, a de sua produção ficcional, em minha tese doutoral, desenvolvida entre os anos de 2012-2016¹⁸. É considerando esses estudos que na primeira parte desse artigo

¹⁸ GOULART, C. *Imaginários do Sul: pensamento crítico de fronteira e os avessos da Modernidade na ficção de Aldyr Garcia Schlee*. Cátia Dias

busquei apresentar uma breve contextualização da obra do escritor, destacando dois de seus princípios criativos: a relação entre construção de uma região cultural e *performance* autoral. Agora, na segunda parte, desenvolvo mais detidamente a leitura de uma obra que nos permite compreender melhor como essa poética narrativa mobiliza o leitor a refletir sobre a outra face do progresso, tanto nessa região cultural, quanto em outras localidades no mundo.

Para isso restrinjo-me a *Contos da vida difícil* (2013), uma obra composta de treze contos e que tem como “apêndice” o “Trecho de filme”, uma leitura criativa /recriadora do texto fílmico *Sedotta e abbandonata* -, do diretor Pietro Germi, uma produção italo-francesa de 1964. Texto que foi, posteriormente, incluído no conjunto de contos de *Fitas de cinema*.

Em *Contos da vida difícil*, há dois conjuntos de contos que, apesar de não estarem separados formalmente, podemos enquanto leitores organizar a partir das personagens que integram tais narrativas e sua relação com o universo da prostituição, eixo temático da obra. O primeiro conjunto é composto por protagonistas vinculadas ao tráfico de mulheres da Europa para as Américas: “Uma mulher de passada”, “O que passou com Juan Carlos”, “R.S.” e “Dona Rachel”. O segundo, por personagens “nascidas” na comarca pampiana, como é o caso dos contos: “Viva eu viva ela...”, “La virgencita”, “O sétimo mandamento”, “Adoración”, “Dia 29 de fevereiro”, “Mamá Burnes”, “Dizem que dizem” e “A gorda Violeta”.

O livro, em tela, é apresentado por dois prefácios, entremeados por duas citações: uma do jornalista e escritor Albert Londres e a outra, do filósofo Paul Ricoeur, textos que orientam um leitor atento.

O primeiro prefácio, intitulado “A difícil vida fácil”, segue as funções clássicas desse gênero discursivo. Nele, o escritor oferece o contexto em que estão situadas as narrativas ficcionais dessa obra, cito: “São velhas histórias jaguarenses que todos fizemos questão de ocultar desde o início do século XX [...] – e até hoje, já vão quase cem anos”. (SCHLEE, 2013, s/n) E ainda explica as razões para a criação das mesmas a partir de dois caminhos predominantes.

Goulart. 230 p. Tese (Doutorado)– Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, Doutorado em Teoria da Literatura, 2016. Disponível em: <<http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/6683>>.

Por um desses caminhos, o escritor situa os lugares comuns e preconceituosos com que o tema da prostituição tem sido frequentemente tratado, questão que o próprio título do livro indicia. Logo, ele explicita, no texto, a partir de referências a atitudes sociais cotidianas, os preconceitos, *prejuícios*, e seus consequentes prejuízos para lidar com a questão. E critica, sobretudo, as abordagens melodramáticas e estereotipadas que, ao privilegiarem a violência e a perversidade do universo prostibulário, bem caracterizam uma sociedade conformada por suas próprias mazelas.

Em um segundo caminho, Schlee aponta significativas fontes de pesquisa para a sua criação ficcional. Destaca, assim, o livro *Las rutas de Eros – la trata de Blancas en el Atlántico Sur*. Argentina, Brasil y Uruguay (1880-1932), fruto da dissertação de mestrado da uruguaia Ivete Trochon (2006), como uma de suas principais fontes para o processo criativo. Ele adiciona ainda dados históricos sobre a região da fronteira, tais como a importância da circulação fluvial entre Brasil e Uruguai, a partir de 1904, a construção da Ponte Internacional Mauá, entre 1920-30, a implantação da rede ferroviária e o intenso fluxo de imigrantes para Jaguarão-Rio Branco nesse período, situando as principais vias de interlocução entre a região e a modernização que ocorria em todo o mundo ocidental do início do século XX, momento esse em que “naturalmente a cidade se encheu de mulheres, apareceram automóveis e gramofones, surgiram negócios e empregos construíram-se casas e fortunas – era farra e trabalho, trabalho e farra”. (s/n)

Assim, relacionando dados históricos e referindo-se a memórias seletivas – a dos outros e a suas –, o escritor indica outra referência para a criação de sua obra com uma epígrafe de Albert Londres: “Mirar lo que nadie quiere mirar”. Provocando o leitor a *ir más allá* do que costumamos ir acerca desse tema, ao evocar Londres, Schlee nos mobiliza a uma outra fonte. Afinal, o repórter e poeta francês de grande prestígio nos anos vinte foi enviado pela Liga das Nações¹⁹ para a América a fim de

¹⁹ A Liga das Nações foi uma organização internacional criada em 1920 no contexto de pós-Primeira Guerra. Segundo Flávia Piovesan, o órgão “tinha como finalidade promover a cooperação, paz e segurança internacional, condenando agressões externas contra a integridade territorial e a independência política de seus membros.” (PIOVESAN, 1997, 34). Nesse caminho a convenção da Liga das Nações ainda estabelecia sanções econômicas e militares a serem impostas pela

investigar o centro de importação de mulheres da Europa para a América do Sul. Nesse processo, Londres, disfarçando-se e ingressando no submundo prostibulário acaba produzindo uma coletânea de ensaios ficcionais, intitulado *Le chemin de Buenos Aires*, no ano de 1927.

Se com essas referências Schlee indicia algumas de suas fontes de pesquisa – acadêmicas, históricas e ficcionais – acerca do tráfico de mulheres de Europa às Américas nas primeiras décadas do século XX, também chama a atenção para a natureza dupla da literatura e suas implicações no processo de leitura.

Se com o primeiro prefácio e com a epígrafe Schlee de London orienta o leitor acerca de seu processo criativo, com a segunda citação, de Paul Ricoeur, o escritor sugere ao seu leitor a concepção de memória que ele próprio adota em sua obra ficcional. Afinal, a citação do hermeneuta francês alerta:

A memória se faz de lembranças que são aceitas e outras que não são. Ao rememorar as lembranças, nós as colocamos numa ordem, selecionando-as, escolhendo-as e adotando-as, na medida em que correspondam à valorização de acontecimentos apropriados; e ignorando-as e excluindo-as, quando correspondam à necessidade de repressão de acontecimentos inapropriados. (RICOEUR, apud SCHLEE, 2013, s/n)

Por esse viés, Schlee cumpre – como um editor – o papel de situar a obra em seus contextos, deixando assim para o seu primeiro conto –

comunidade internacional aos Estados que violassem suas obrigações, o que representou uma redefinição do conceito de soberania estatal absoluta, segundo a pesquisadora. Além disso, ainda que a noção de proteção internacional dos direitos humanos não tenha adquirido aceitação pela comunidade das nações, o órgão apontou algumas previsões genéricas a respeito do Direito Internacional dos Direitos Humanos, entre eles, referências para um padrão internacional do trabalho e uma atenção para as minorias, dois aspectos que levaram a Liga das Nações a contratar o jornalista Albert Londres para a missão nas Américas. Ver: PIOVESAN, F. Direitos Humanos e o Direito Constitucional Internacional. 3ed. atual. São Paulo: Max Limonad, 1997.

"Carnet de divertissement" (SCHLEE, 2013, p.13) - orientações mais afeitas a seu estilo de escrever prefácios, que são quase prefácios ou mais do que prefácios, sem deixar de sê-lo. Para o escritor, seus paratextos - prefácios e posfácios - costumam ser espaços de criação, onde ele trata tanto do tema da obra que anuncia, quanto da relação entre arte e realidade e, em especial, de seu modo de lidar com suas memórias acerca de sua região cultural, mas frequentemente a partir de uma estratégia de linguagem que põe o texto em uma situação ambígua enquanto gênero.

É então o que Schlee faz em "Carnet de divertissement", onde anuncia que sua fonte para a criação ficcional é também outra. Recorrendo a um clichê tantas vezes utilizado pelas estratégias de criação literária do século XIX, isto é, a do livro, diário, e neste caso, de uma caderneta encontrada casualmente ou recebida, um narrador-escritor expõe sua imaginação criativa: "Esse *carnet de divertissement* está aqui diante de mim e me sugere os nomes em torno dos quais esta história poderia se desenvolver e se transformar num conto..." (SCHLEE, 2013, p.13).

Esta estratégia, por um lado, põe em xeque a autenticidade de sua - ou de qualquer fonte. Por outro, leva o leitor a tomar conhecimento então que na referida caderneta só há nomes, sobrenomes, datas e horários marcados em "perfeita caligrafia" entre "muitos mandamais jaguarenses" e mulheres, como nos diz o narrador em seu processo criativo. Assim, ainda que "se a mulher estava de passagem pela cidade, se os favores e as anotações que ela oferecia ao interessado eram favores pecaminosos e lúbricas as atenções - isso não se sabe -, pois não está escrito no caderno, embora tenha sido imaginado...." (SCHLEE, 2013, p. 17). Portanto, a caderneta inventada ou recebida²⁰, torna-se a fonte

²⁰ Interessante é que, posteriormente à leitura da obra, tive a oportunidade de conhecer várias cadernetas desse gênero, com formato e anotações muito semelhantes ao sugerido pelo escritor, na magistral exposição "*Splendeurs et misères - Images de la prostitution 1850-1910*", aberta em Paris, de 22 de setembro de 2015 a 17 de janeiro de 2016, no Musée d'Orsay. A exposição reunia pinturas, esculturas, fotografias de diversos artistas que abordaram o universo prostibulário, mas também excertos de filmes pornográficos e vários outros objetos como mobílias, livros de registro policial e de agendamento de encontros, entre outros, que não só registram, mas também fomentam um imaginário em torno do que foi o cotidiano da prostituição em suas diferentes modalidades. THOMSON,

principal do conjunto ficcional apresentado por essa narrativa, já não mais a dissertação anunciada no primeiro prefácio.

Schlee aponta, assim, os caminhos percorridos - da memória, históricos e literários - mobilizando seu leitor a ingressar na obra, orientando-o não só em relação a natureza ficcional desse prefácio-conto, mas, sobretudo, em relação a todo o conjunto que anuncia. Ou seja, o escritor, promovendo um jogo entre os dois prefácios, um mais de caráter informativo, outro relativo ao tratamento que ele, leitor-escritor, confere às fontes - historiográficas, literárias, sejam orais ou escritas - põe em relevo, a partir da própria ficção, a natureza de sua obra. Evidentemente, o jogo prefacial associa-se ainda às duas epígrafes que entremeiam as duas narrativas, como destaquei anteriormente.

Do conjunto de *Contos da vida difícil*, aqui já contextualizado, destaco o conto "R.S.", porque essa breve narrativa desafia o leitor, a partir de sugestivos tópicos acerca da história da prostituição entre a Europa e as Américas em meados do século XX, e do universo da arte com a qual dialoga, em especial do cinema, bem como da problematização da (des)memória de uma região cultural, **toda potencialidade de sua contística**. E diria que o desafio é um convite a que o leitor atue, paradoxalmente, de modo inverso aos passos criativos do ficcionista, para desenvolver em melhores condições seu próprio texto de interpretação, ou seja, o conto indiciando seu processo de pesquisa, associações, recriação de fontes, mobiliza o leitor a assumir o conto mesmo como principal fio condutor para produção de seu texto interpretativo. Tentada pelos entrecruzamentos propostos pelas estratégias textuais, experimento um lugar de leitura, a partir do conto "R.S." e convido a outros a que também dialoguem com a obra schleeriana.

O principal núcleo narrativo desse conto apresenta Sara, uma caftina de origem polonesa - ou russa - que, como outras estrangeiras também passaram pelo histórico Cabaré de Tomasiño, na cidade de Jaguarão. Ainda que o narrador questione:

Quem poderia acreditar em Jaguarão que ela fora virgem disputada em São Francisco? Que viera com a mãe da Rússia para a França, da França para a Argentina, da Argentina para os Estados Unidos... e que tinha menos de

R. PLUDEMACHER, I. (Comp.) *Splendeurs et misères - Images de la prostitution 1850-1910*. Paris: M.O Flammarion, 2015.

vinte anos ao aparecer aqui na fronteira quando mal começavam a chegar para a construção da Ponte os homens de toda laia e de todo mundo que ela haveria de atender a cada noite, cada semana, cada mês ... (SCHLEE, 2013, p. 45)

Mas, se o motivo central da diegese parece organizar-se em torno dessa personagem feminina, de suas fragmentadas lembranças, de sua solidão e de seu profundo amor por Ruby S., uma atriz de cinema de Hollywood com a qual ela possivelmente teria vivido, também se movimenta em torno da criação do texto que lemos.

Schlee parte de clichês recorrentes do universo prostibulário na configuração de sua protagonista – envelhecimento precoce, profunda solidão, miséria e degradação social e, inclusive, o do papel da caftina nos cuidados, complacente e severo, com “suas meninas”. Se tais tópicos poderiam levar a um estereótipo da personagem Sara, ele acrescenta o da pedofilia, da prostituição infantil e da relação afetiva homossexual entre mulheres, bem como o da rejeição ao casamento como um direito pleno à sexualidade feminina, fazendo emergir assim uma personagem muito mais complexa. Talvez essa “saturação” de motivos no argumento textual seja a principal razão pela qual o narrador, em um exercício metaficcional, relacione o seu texto a um “modesto libreto de uma inédita opereta da Broadway ou um velho filme proibido pela lei de decência de Hollywood”. (SCHLEE, 2013, p. 41)

Situando sua personagem Sara como uma puta de uma história irreal, proprietária de uma pensão de mulheres na periferia da cidade de Jaguarão, uma alcoólatra, que confunde as três meninas de seu reduzido plantel com o grande amor de sua vida, o narrador indica outro núcleo cuja referência passa a ser a atriz. Recorrendo a estratégias discursivas como “dizem que”, “parece que”, “Soube-se que” e até regressando no tempo para enfrentar a falta de memória de sua personagem, também o narrador entre suas reminiscências, a dos outros e sua imaginação criadora, refaz um possível mapa de circulação e atuação das duas mulheres. Sara, em seu circuito da Rússia para Havre/França para Buenos Aires para São Francisco para Nova Iorque para Buenos Aires para Nova Orleans e novamente para Buenos Aires até o dia em que, em fuga, é endereçada “a um tal Tomazito, Tomazino, Tomazinho”, em Jaguarão (SCHLEE, 2013, p. 45), quando ainda estava por volta de seus vinte anos.

Já a personagem Ruby corporifica-se a partir da citação de títulos de filmes, de nomes de diretores e produtores cinematográficos, de

amigos e amores - reais ou imaginados - todos aparentemente por fragmentos de memória de nossa Sara e/ou da imaginação do narrador-autor.

Ela só fez um filme mudo – diria a polaca Sara, se soubesse, diante de uma presumível fotografia de Ruby, num longo vestido de cetim branco, sob os dizeres de *ILLICIT* 1931. O filme mudo poderia ser *Noches da Broadway*, de 1972 ? *Illicit* terá sido *Mulher sem Algemas* (ou melhor: *Mujer sin esposas?*) (SCHLEE, 2013, p. 49).

É assim que Ruby S. - ou Ruby Stevens -, sabem os cinéfilos - e descobrem também os leitores atentos - é o nome original da atriz norte-americana Barbara Stanwyck. Ela, tal qual a nossa personagem Ruby S., estreou como dançarina em um filme mudo, *Noites da Broadway*, em 1927²¹ e fez destacada carreira no cinema. Entrecruzando dados da biografia de Ruby S. com os de Stanwyck²², tais como seu nascimento em 16 de junho de 1907, o itinerário de sua circulação por países e cidades, a infância órfã, o trabalho junto com a irmã como dançarina em casas de espetáculos, bares, cabarés ou como instrutora de dança em um bar para gays e lésbicas em Nova Iorque dos anos vinte, e títulos de filmes em que a atriz atuou, bem como de nomes de outros artistas citados e com quem ela contracenou ao longo de sua carreira na Broadway, o narrador imagina - e nós leitores também - a relação entre as duas personagens: S.R. ou “R.S.”, sugerida desde o título do conto. Um espelhamento cujos fragmentos dispersos precisam ser aproximados pelo leitor em seu processo interpretativo. Afinal, ambas nasceram no mesmo dia, foram iniciadas sexualmente por volta dos dez anos de idade – uma, pelo padrasto; a outra, por um cunhado –, fizeram o possível para sobreviver e conheceram-se na juventude, nos Estados Unidos, conforme reiteradamente balbucia alcoolizada Sara, antes que ela fosse trazida para Buenos Aires e se perdesse de seu grande amor, Ruby/Stanwyck. Antes

²¹ *Broadway Nights* é um filme norte-americano, mudo, que estreou em 1927, dirigido por Joseph C. Boyle. O filme teve como protagonistas Lois Wilson e Sam Hardy, e as estreatas Barbara Stanwyck e Ann Sothem como dançarinas.

²² Disponível em: <<http://thehairpin.com/2013/03/scandals-of-classic-hollywood-the-many-faces-of-barbara-stanwyck/>>.

que suas vidas tomassem rumos tão distintos quando, por muito tempo, estivessem estado tão próximos. Antes que Sara seguisse enredada nos mesmos caminhos que a iniciaram e Ruby conquistasse - tecendo na mesma teia, mas com outro fio, sua relativa autonomia - sexual, financeira e de identidades - reinventando-se com o ingresso no mundo da arte teatral e cinematográfica.

Como havia advertido o narrador desde o início, “Nem todas as histórias da vida difícil são como esta, aparentemente tão falsa” (SCHLEE, 2013, p. 41). Frente à ambiguidade provocativa do enunciado, cabe a pergunta: a vida de tal personagem Ruby Stevens/Stanwyck, é a de Sara ou a do narrador-autor em sua performance criativa? Assim, com duas ou várias histórias que se entrecruzam, nos meandros da memória trabalhada pelo processo criativo, diversas possibilidades de leitura são potencializadas. E eu assumo, para finalizar, apenas alguns fios do conto que me possibilitam significar caminhos abertos pela obra de Schlee e por esse viés mobilizar, também com eventuais leitores, um diálogo acerca da obra desse escritor.

Pensar em Sara, retomar a partir do enunciado seu trânsito entre países, seu longo percurso por esses quarenta anos no universo da prostituição é também pensar em Ruby S. / Barbara Stanwyck. E com essa associação o jogo criativo nos mobiliza a considerar também a vida de outras tantas artistas que, a exemplo das duas, tiveram as mesmas alternativas, como Sara Bernhardt, Edith Piaf, Joan Crawford²³ bem como de tantas outras mulheres que ao ingressarem no mundo da arte tiveram que lidar com o estigma da prostituição. Mas que, como Ruby Stevens, e diferentemente da “nossa Sara”, conseguiram lidar com suas alternativas para ultrapassar o limiar da miséria, tornando-se admiradas por suas performances como atrizes, cantoras e por todo um imaginário que criaram em torno de si, reinventando-se. Ainda que, talvez, elas também, em seus enfrentamentos, tenham se sentido em suas apostas de vida tão só quanto “a nossa Sara”.

²³ Em especial, se atentarmos para biografias de atrizes como Sara Bernhardt, Edith Piaf ou Joan Crawford, encontraremos, tal como nas vidas de Ruby S. relações entre aliciamento, precocidade sexual e prostituição. Recomendo as biografias: BERNHARDT, S. *Eu, Sarah Bernhardt*. Tradução Gilnara Lobato de Moraes. José Olympio, 1ª. ed. [1949], 1988; BUQUE, C. *Piaf, uma vida*. Tradução Cecília Gianetti, São Paulo: LeYa Brasil, 2011.

Evidente que esse caminho de leitura brevemente abordado neste artigo demanda aprofundamento, questão que tenho procurado assumir em outros trabalhos, porque aqui, para finalizar, levo o rumo de minha prosa por outra linha, talvez um pouco para alinhar as ligações sugeridas pelas várias histórias do aparente libreto de opereta anunciada no início do conto, mas, especialmente para retomar minha aspiração anunciada no título desse artigo.

Por isso, novamente chamo atenção para a *performance* autoral, marcada pela memória da personagem que cria, e das personagens as quais se refere, recriando-as e recriando-se nessa relação. Afinal, o narrador, personagem autoral, dissemina na diegese não só dados históricos acerca de uma região cultural e de um tempo específico, mas também dados que sugerem ao leitor experiências vitais do escritor da obra que lemos. Dentre tais referências que os aproximam - narrador-autor e escritor - cabe destacar as imersões no campo da arte, não só pelo caráter metaficcional assumido no processo de criação, mas, sobretudo, pela fecunda sugestão de um repertório cinematográfico integrado à diegese²⁴.

Essas são estratégias que mobilizam o leitor a considerar na obra de Aldyr García Schlee os desdobramentos da memória, enquanto lembranças, esquecimentos e imaginação criadora. Afinal, se em sua obra *Fitas de cinema* (2015) ele se dedica integralmente a compor um repertório de leituras criativas de filmes clássicos, em *Contos da vida difícil*, não só pelo texto “Sedotta e abbandonata”, conforme anunciei antes, mas também no conto aqui tratado, o escritor lida com relações entre filmes, suas memórias afetivas e histórias obliteradas em sua região cultural.

Assim, como podemos ver, Schlee não se limita a representar um território em suas criações, mas antes mobiliza seus leitores, a partir de diversas estratégias criativas, a pensarem a relação entre espaço, história, memória e a construção que dele fazemos.

²⁴ No conjunto da obra de Schlee, como mencionei anteriormente, há inúmeros contos que se referem a filmes que circulavam ou poderiam ter circulado nos cinemas de Jaguarão, Rio Branco e Pelotas. Dentre algumas narrativas que contribuem para a construção de uma experiência criativa a partir de um repertório fílmico no território literário criado pelo escritor, além dos já destacados, há “Missa por Rolando Vergara”, “A última viagem” e “Os guris do Ipa”, de *Contos de verdades*.

Nesses processos criativos, e profundamente éticos, descolonizar nossas memórias é, sobretudo, sair de uma dissimulada e pretensa neutralidade da relação espaço-representação e, a partir de uma perspectiva situada - como sugerido também por Torres Garcia - mobilizar a atenção do leitor tanto para as múltiplas experiências locais da ficção quanto para as inter-relações dessas experiências com o mundo em que se vive.

REFERÊNCIAS

- KALIMAN, R. J. La palabra que produce regiones: el concepto de región desde la teoría literaria. Universidad Nacional de Tucumán. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos. Programa Tucumán en el contexto de los Andes Centromeridionales. Documento de trabajo n. 3, julio, 1994. p. 1-23.
- MIGNOLO, W. El occidentalismo y La 'americanidad' de América. In: _____. *La Idea de América Latina - la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- PALERMO, Z. El constructo región literaria: problemas y perspectivas. *Congreso ABRALIC*, 4, ANAIS. pp. 1093 -1110, 1994.
- PIOVESAN, F. *Direitos Humanos e o Direito Constitucional Internacional*. 3ed. atual. São Paulo: Max Limonad. 1997.
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa* (tomo. I). Tradução: Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1990.
- RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François [et al.]. Campinas: UNICAMPI, 2007.
- RICOEUR, P. *Del texto a la acción*. Ensayos de hermenêutica II. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica de Argentina, 2002.
- RICOEUR, P. *Teoria da Interpretação - o discurso e o excesso de significação*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1996.
- SAER, J. J. El concepto de ficción. In: _____. *El concepto de Ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2012.
- SCHLEE, A. G. *Fitas de cinema*. Porto Alegre: Ar do tempo, 2015.
- SCHLEE, A. G. *Contos da vida difícil*. Porto Alegre: Ar do Tempo, 2013.
- SCHLEE, A. G. *Contos de sempre*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- SCHLEE, A. G. *Linha divisória*. São Paulo: Melhoramentos, 1988.
- SCHLEE, A. G. *Uma terra só*. São Paulo: Melhoramentos, 1984.

Recebido em: 22/08/2019
Aceito em: 14/09/2019

PRIMO LEVI: A QUÍMICA ENTRE LITERATURA E CIÊNCIA

PRIMO LEVI: THE CHEMISTRY BETWEEN LITERATURE AND SCIENCE

Aislan Camargo Maciera²⁵

RESUMO: Primo Levi (1919-1987), italiano de origem judaica, antifascista e químico de formação, passa quase um ano de sua vida como prisioneiro em um dos campos de concentração de Auschwitz. Preso como *partigiano*, deportado como judeu, e sobrevivente por acaso, Levi faz daquela experiência, o ponto de partida de sua literatura. Sua grande vocação narrativa faz com que cultive os mais diversos gêneros ao longo de sua carreira. A análise da obra literária de Levi, obrigatoriamente, deve considerar dois aspectos, que estão na gênese e na construção de seus escritos: o primeiro é a origem de sua literatura, nascida da experiência como prisioneiro e da observação daquele universo; o segundo é a sua formação, pois, como químico, o olhar que dirigia ao mundo era determinado pelos preceitos da ciência que escolheu. O artigo pretende expor uma análise da literatura de Levi a partir da relação que ela estabelece com a ciência, com a técnica e, mais especificamente, com a química. As referências para a análise são suas entrevistas e ensaios a respeito do tema, bem como o livro que mais claramente representa a relação entre ciência e literatura em sua obra: *A tabela periódica*. Dessa forma, conclui-se que nenhuma página escrita pelo autor está dissociada de sua formação científica, e isso influencia diretamente o seu estilo, transformando-o em um dos principais representantes, na literatura universal, da relação entre “as duas culturas”, como também em um dos principais prosadores da segunda metade do século XX.

Palavras-chave: Literatura italiana; Primo Levi; literatura e ciência; literatura e química.

²⁵ Doutor em Letras, na área de Língua, Literatura e Cultura Italianas. Pesquisador de Pós-Doutorado junto ao Departamento de Letras Modernas da FFLCH/USP.

ABSTRACT: Primo Levi (1919-1987), Italian of Jewish origin, anti-fascist and chemist, spends nearly a year of his life as a prisoner in one of the Auschwitz concentration camps. Imprisoned as partigiano, deported as Jew, and survivor by chance, Levi makes of that experience the starting point of his literature. His great narrative vocation makes him cultivate the most diverse genres through his career. The analysis of Levi's literary work must necessarily consider two aspects that lie in the genesis and construction of his writings: the first is the origin of his literature, emerged from the experience as a prisoner and the observation of that universe; the second is his background, for as a chemist, the way he looked to the world was determined by the precepts of the science he chose. The article intends to present an analysis of Levi's literature from the relation that it establishes with science, technique and, more specifically, with chemistry. The references to the analysis are his interviews and essays on the subject, as well as the book that most clearly represents the relation between science and literature in his work: The Periodic Table. Therefore, it is possible to conclude that no page written by the author is dissociated from his scientific training, which directly influences his style, turning him into one of the main representatives in the universal literature of the relation between "the two cultures", as also in one of the main writers of the second half of the XX century.

Keywords: Italian literature; Primo Levi; literature and science; literature and chemistry.

1 Breve leitura da relação ciência-literatura

A discussão polêmica e complexa que permeia a relação entre ciência e literatura é fértil. Ao longo dos tempos envolveu escritores, críticos e teóricos através de debates suscitados, sobretudo, em épocas nas quais o esforço de fortalecer tal relação parece mais intenso. A cisão entre os dois campos é um advento moderno: começa a se estabelecer com a ciência moderna, na passagem do século XVI para o século XVII; reforça-se com o Iluminismo do século XVIII; e consolida-se definitivamente no século XIX. Por isso, podemos dizer que as distinções em diferentes campos do saber, áreas do conhecimento e disciplinas – responsável por afastar a literatura da ciência, por exemplo – é um fenômeno moderno, muito discutido durante o século XX.

Na história da literatura, porém, mesmo depois do período de consolidação da ciência moderna, houve momentos em que a relação

entre ciência e literatura foi retomada, discutida e reestabelecida. Na segunda metade do século XIX, o Positivismo foi responsável por impulsionar uma literatura que se baseava nas teorias (pseudo) científicas de sua época, e que procurava através de suas narrativas – principalmente – ser um documento de comprovação científica. A literatura naturalista e o romance experimental de Émile Zola são exemplos de um momento no qual a relação aqui discutida atinge uma cumplicidade significativa, atendendo uma quase necessidade da literatura se pautar e, conseqüentemente, ser determinada pela ciência da época. Ciência supervalorizada, travestida de verdade absoluta, pretensa explicação lógica e racional dos fenômenos naturais e da formação das sociedades humanas e que, naquele momento, voltava a se relacionar intimamente com a literatura.

A primeira metade do século XX representa o amadurecimento da relação entre literatura, ciência e tecnologia, no sentido de que as artes em geral não permanecem inertes às profundas e significativas transformações do período. No decorrer do “breve século”, são fundamentais as descobertas que mudaram o modo do ser humano pensar a matéria e de se relacionar com o espaço e com o tempo. Além disso, as inovações tecnológicas entraram prepotentemente na vida das pessoas, modificando radicalmente a percepção da realidade e a capacidade de com ela interagir. Ao mesmo tempo em que as inovações tecnológicas passam a fazer parte do cotidiano, a linguagem científica, bem como as possibilidades que a ciência inaugura, são marcantes no pensamento humano ao longo do século XX.

Assim sendo, a arte acaba apropriando-se dessa nova realidade – o mundo mecanizado, a velocidade da vida nas grandes cidades, a crescente ruptura das relações pessoais –, para transmiti-la através de suas formas de expressão, seja expondo-a com entusiasmo, de maneira positiva, seja observando seus problemas, tratando-a de maneira negativa. Ocorre, portanto, uma divisão que, em linhas gerais, coloca de um lado cientistas, de outro, humanistas; de um lado, entusiastas do progresso, de outro, aqueles que não o veem de maneira tão positiva, ou simplesmente o execram; de um lado, integrados, de outro, apocalípticos²⁶.

²⁶ Termos utilizados por Umberto Eco. In: ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2008, 6ª edição. Nesse escrito, Eco separa aqueles que condenam os meios de comunicação de massa, chamando-os de apocalípticos, dos que os veem

O entusiasmo pelo “progresso” científico e tecnológico é uma herança positivista, que sobrevive ao longo do século XX e invade as primeiras décadas do século XXI. Ela é, inclusive, uma das responsáveis por reforçar e consolidar a cisão entre as chamadas “duas culturas”²⁷, fazendo com que houvesse ao longo da nossa história mais recente uma hierarquização dos campos e áreas do conhecimento, na qual aquilo que verdadeiramente poderia ser chamado de ciência – física, química, matemática, por exemplo – estaria num patamar superior às ditas disciplinas humanísticas. Tudo isso contribuiu para um arrefecimento do debate sobre os estudos da relação entre literatura e ciência, uma vez que a distinção entre as duas parece constituir uma barreira intransponível.

Ademais, a modernidade parece ter perdido o hábito de pensar na totalidade e na complexidade das inter-relações entre coisas e fatos diversos, não segmentados. A ciência moderna desenvolveu-se obedecendo a uma única ética – a de acumulação do conhecimento a qualquer custo –, determinando a cisão entre “as duas culturas”, a partir de uma focalização disciplinarmente restrita. Ao provocar tal cisão, a modernidade transforma o conhecimento que passa de uma época pré-disciplinar, mas funcionalmente transdisciplinar, para uma era completamente feita de disciplinas isoladas que, aparentemente, pouco ou nada dialogam entre si. A tendência dominante da era moderna foi aquela da autonomia da ciência em relação a quaisquer construções filosóficas, teológicas ou metafísicas. Segundo Ceserani (2010, pp. 48-49), o conhecimento científico transformou-se em “coleta de dados, execução de experimentos de laboratório, elaboração e confirmação de dados estatísticos e quantitativos, divisão das áreas disciplinares”. Tais procedimentos, comuns no trabalho de físicos, biólogos e químicos, por exemplo, foram adotados também por algumas disciplinas das ciências humanas, como a história, a sociologia ou a economia. O que as levaram a isso foi exatamente o caráter científico dado a esses procedimentos.

com bons olhos, os integrados. Eco vai tratar não somente dos meios de comunicação de massa, como também da sociedade moderna que a eles deu origem. Utilizamos tal nomenclatura exatamente para pontuar a diferença entre aqueles que viam o avanço científico-tecnológico como algo extremamente prejudicial e danoso – os apocalípticos – e aqueles que o viam como irreversível e, ao mesmo tempo, o exaltavam – os integrados.

²⁷ Expressão de C. P. SNOW, em seu célebre ensaio de 1959.

Dessa forma, modernamente, entende-se por ciência algo experimental e sujeito a reduções matemáticas, ao passo que a cultura literária e humanística parece, segundo o ponto de vista comum e dominante, afastar-se cada vez mais desse paradigma. Mas não podemos, sob pena de graves distorções, distanciar ciência e literatura. Muitos são os casos de autores e obras nos quais a penetração de temas científicos é evidente; ou aqueles, como Galileu, nos quais as obras, estritamente científicas, apresentam qualidades literárias; ou ainda, e mais profundamente, autores que estabelecem uma relação mais íntima entre o discurso literário e aquele científico, com a utilização de um em outro, como é o caso de Italo Calvino ou Primo Levi.

2 Ciência e Literatura no contexto italiano do segundo pós-guerra

Na Itália, o debate acerca da literatura e sua relação com a ciência parece não ter tido, em muitos casos, um tratamento adequado ao longo do século passado. Segundo Pierpaolo Antonello (2009, p. 5), enquanto em outros países, como Inglaterra e Estados Unidos, a partir dos anos oitenta, foi constituído um campo de estudo que se denomina “*literature and science*”, o tema na península alterna poucos momentos de interesse – dentre os quais podemos citar a fase futurista – a momentos de maior desatenção ou de debates restritos que englobam autores, obras e momentos isolados. Existem razões histórico-culturais que favoreceram tal marginalização crítica no *Novecento* italiano. A principal é a refutação do Positivismo exercida pelo idealismo de Benedetto Croce, filósofo que durante muito tempo moldou o debate acerca da literatura naquele país. Dessa forma, a relação ciência-literatura parece ter tido um papel marginal para a crítica italiana em comparação ao problema estilístico-literário: a análise do texto a partir da perspectiva do estilo, da linguagem e das relações histórico-sociais sempre esteve em primeiro plano e, no caso italiano, sufocou a análise de outras possíveis relações.

Acontece que, em alguns escritores, a cultura humanística-literária funde-se com a chamada cultura científica, fazendo com que seja impossível separar a ciência da literatura ou a literatura da ciência. Na Itália do período pós-Segunda Guerra, Italo Calvino, como crítico e ficcionista, tem um papel central na discussão literária: ele se apresenta como um autor que deu à literatura a função de instrumento de conhecimento e de “mapa do mundo”, delineando contextualmente uma tipologia literária que reagrupa projetos e experiências de escritos heterogêneos, não vinculados a poéticas, a períodos ou a estilos

particulares, mas a uma comum compreensão da literatura como forma do conhecimento do todo. A fórmula é proposta no artigo “Filosofia e literatura”, que consiste em confrontar as várias modalidades cognitivas em um “*ménage a trois*”:

A ciência está diante de problemas nada dessemelhantes daqueles da literatura; constrói modelos do mundo que são postos o tempo todo em crise, alterna método indutivo e dedutivo, e sempre tem de ficar atenta para não tomar por leis objetivas as próprias convenções linguísticas. Uma cultura à altura da situação existirá apenas quando a problemática da ciência, a da filosofia e a da literatura se puserem continuamente em crise revezadamente. (CALVINO, 2009, p. 185)

Recorrer ao “*ménage a trois*” proposto por Calvino evitaria a separação entre as “duas culturas” – literária e científica –, mas, além disso, faria com que a crítica soubesse discernir melhor qual a ligação entre ambas. Antonello (2009, p. 5) complementa, ressaltando que, em alguns casos, “não se trata de despejar acriticamente o saber científico na literatura, mas sim de fazer com que a literatura tome a ciência como modelo, como metodologia para narrar o mundo” e, assim, em alguns autores italianos, ciência e literatura aproximam-se, tornando-se intrínsecas. Do ponto de vista hermenêutico, a ciência e a técnica e devem ser postas no centro da obra de autores como Italo Calvino²⁸ ou Primo Levi, e não podem ser consideradas um exercício ocasional ou analisadas segundo uma perspectiva simplesmente temática, afinal fazem parte da própria formação de base desses escritores. Em outros termos, a ciência – e além dela, a técnica – sempre esteve e sempre estará presente neles, sendo um dos parâmetros para abordar e interpretar seus escritos.

²⁸ Primo Levi, no ensaio “Com a chave da ciência”, publicado no jornal *La Stampa*, em 20 de setembro de 1985, um dia após a morte de Calvino, diz que o “amigo e companheiro de itinerário” é “um caso único na cena literária italiana, e tinha fome de ciência. Cultivava-a, alimentava-se dela como dileitante culto e crítico, e com ela alimentava seus livros mais maduros. Para ele, natureza e ciência eram uma coisa só: a ciência como lente para enxergar melhor, como chave para penetrar, como código para entender a natureza”. (LEVI, 2016, p. 274)

Considerando tal premissa, as intuições, metáforas, imagens e temas, os procedimentos da descoberta científica ou da literatura devem ser considerados transversalmente em relação às várias disciplinas do conhecimento. Portanto, a análise da relação entre ciência/técnica e literatura deve partir do pressuposto de que, mais do que se complementarem, em alguns autores elas são indissociáveis.

3 Primo Levi: ciência, técnica e literatura

Primo Levi é um dos mais significativos escritores europeus do segundo pós-guerra. Nascido em Turim, o químico de origem judaica é representante incontestável, um ícone da vertente de escritores/técnicos/cientistas na literatura italiana. A experiência como prisioneiro dos nazistas, durante a Segunda Guerra, em um dos campos de concentração do complexo de Auschwitz, dá origem a uma literatura que, primeiramente, apegase à temática concentracionária, para depois se aventurar nos campos da fantasia e da ficção-científica. Levi é um autor poliédrico e complexo, responsável por uma literatura refinada que nasce exatamente da sua mente de químico, e se relaciona com a ciência que o formou e com o trabalho técnico no laboratório. A semelhante natureza das “duas culturas”, que pareceu ter sido abandonada pela ciência moderna, encontra suas evidências nos escritos de autores como Primo Levi, afinal, como afirma Montesperelli (2006, p. 10), “a convergência entre o pensamento científico e a criação artística revela que uma mesma sensibilidade subentende os dois saberes, permitindo a passagem da ciência ao sonho e vice-versa”. O mito iluminista/positivista da ciência absoluta e exclusivamente racional não encontra no decorrer do século XX sua afirmação.

A lógica, a precisão, a concisão e o descritivismo – características que podem ser associadas à escrita científica – fazem parte da linguagem de Levi de maneira determinante. O trabalho técnico do químico, como veremos, é espelhado igualmente no trabalho técnico do escritor. Assim, para interpretar a sua literatura, não basta uma “exclusiva perspectiva estilístico-expressiva”. Antonello (2009, p. 3) nos dá essa dimensão, expondo que uma análise dos literatos chamados de “impuros”, como é o caso de Levi, requer uma “adicionalidade hermenêutica contínua, no sentido de uma plena integração dos planos discursivos”, fazendo convergir com as intenções do autor de “ampliar os pontos de vista a partir dos quais reconhecer, sondar e expressar a realidade”. Dessa forma, a literatura do químico de Turim não pode se dissociar da ciência, da

técnica e, mais especificamente, da química. Todos esses fatores são fundamentais no processo interpretativo de sua obra.

Por isso, a crítica que tende a reduzir a complexidade e a depurar a ambiguidade de textos como aqueles de Levi, sem dar a devida atenção às suas várias possibilidades de leitura, tende também, em alguns casos, a demonstrar uma visão parcial ou falha das potencialidades que estão presentes em sua obra. Essa crítica – de caráter restritivo e limitador –, que considerava o autor dentro de seu papel de testemunha do *Lager*, e nada mais, parecia não considerar as várias linhas de força que vão além das estilístico-expressivas-documentais, pois ignoravam elementos essenciais à construção de sentido de suas obras: a ciência e a técnica. A “interpretação científico-tecnológica” parece oferecer nesses casos novas perspectivas linguísticas, expressivas e narrativas, em um vasto processo de ressignificação da palavra. Em Levi, por exemplo, a química oferece, além de um aparato lexical significativo, uma gama de possibilidades em seu processo criativo.

Irrefutavelmente, a literatura de Primo Levi é construída *a partir* da ciência e *com* a ciência. Para ele, o ato de escrever, de fazer literatura, era também um trabalho técnico, como aquele do químico. Ou seja, toda a literatura de Levi provém de uma mente acostumada a raciocinar segundo os parâmetros da ciência e, principalmente, de acordo com os pressupostos técnicos da química. Todos os seus escritos, inclusive a literatura de testemunho, têm a “cultura científica” como base, e neles podemos encontrá-la de maneira evidente. Levi se considerou durante algumas décadas – e por muitos foi considerado – “escritor por acaso”. Seus escritos, pelo menos até o final da década de 70, eram tratados por muitos críticos como narrativas de um químico que sobreviveu aos campos de concentração e extermínio nazistas. Levi foi reconhecido como escritor relativamente tarde.

Mas, é importante destacar que, no caso de Levi, a ciência não é simples motivo temático, a partir do qual se possam pensar as crises e contradições da modernidade ou as benesses ou malefícios do progresso tecnológico e material. Para além dessa consideração, o pensamento científico deve ser um quadro de referência geral, tornando-se uma possível maneira de abordar, interpretar e explicar a realidade, assumindo assim o caráter de poética, estética e ética, por meio dos quais podemos analisar criticamente a literatura que aí se insere. Tanto Levi quanto Calvino eram movidos pela curiosidade, que neles tinha um caráter de paixão e desejo: paixão por observar, analisar, investigar; desejo por

descobrir, compreender e revelar. Além disso, em Levi, a ciência é um de seus temas, mas é também uma potencialidade linguística, é conteúdo e é forma, é instrumento para compreender e conhecer.

Analisar os escritos de Levi evitando a sua aproximação com a ciência e, mais precisamente, com a química, ou ainda apenas tangenciando-as, seria incorrer em equívoco e desconhecer a complexidade de sua obra, já que a ciência e a técnica são partes integrantes e indissociáveis, tanto de sua literatura de testemunho quanto de sua literatura assumidamente ficcional. Assim, Levi participa da cultura italiana como um dos casos mais notáveis em que ciência e literatura coincidem, se retroalimentam e não se dissociam. Isso significa que a obra literária do autor apresenta uma fusão entre a cultura científica e a cultura humanística, fator que é consequência da confiança em um conhecimento amplo e irrestrito, feito de disciplinas convergentes, que são plenamente comunicáveis dentro de uma complexidade: sua literatura constrói a ponte que liga a linguagem científica à linguagem literária, fundamentando-se em um pensamento formado pela ciência, o que lhe confere uma infinidade de possibilidades estilísticas capazes de torná-lo um dos maiores representantes da literatura europeia do segundo pós-guerra.

4 A formação científica e a gênese da literatura de Primo Levi

A formação primeira de Primo Levi é científica: nascido em uma família na qual a cultura científica era extremamente valorizada, foi influenciado pelo pai, Cesare, a inclinar-se ao campo das ciências desde cedo. O pai, engenheiro eletrotécnico, pode ser considerado um dos principais responsáveis por dois fatos de suma importância na vida do filho: o primeiro, foi despertar no jovem o hábito da leitura, tão recorrente e comum no ambiente familiar, como o autor irá declarar por mais de uma vez; o segundo, contribuir decisivamente para a formação científica do jovem Primo Levi, presenteando-o com livros de divulgação científica, que suscitariam no adolescente a curiosidade e, posteriormente, a vontade de investigar, especular, demonstrar.

A base da cultura científica de Primo Levi é aquela, primeiramente, aprendida nos livros que o pai lhe presenteava e, depois, no liceu e nos ambientes da universidade, com ecos positivistas e deterministas. A princípio, cabe ressaltar que a cultura científica de Levi era profunda e vasta. Em seus diversos ensaios e entrevistas, quando fala a respeito da ciência e de tudo o que a envolve, conseguimos depreender de

suas palavras conhecimentos que vão além da química, passando pela física, pela astronomia, pela biologia e pelas inovações tecnológicas de sua época e de épocas anteriores. Obviamente, a vasta cultura científica e a frequente busca por atualização de seus conhecimentos influenciam de maneira decisiva toda a sua obra literária. No que diz respeito aos contos de ficção-científica, o conhecimento que engloba as diversas disciplinas, somado a uma fértil capacidade criativa, é responsável por montar cenários futuros totalmente factíveis, baseados no desenvolvimento plausível da ciência, além de fazer daquelas narrativas modelos da tradicional ficção-científica, que se alia ao fantástico em muitas oportunidades. Além do mais, Levi concebia esse gênero da literatura, como “científico”, pautado pela fantasia criadora, mas também baseado no conhecimento técnico-científico do autor.

O livro de estreia de Primo Levi, *É isto um homem?* (lançado pela primeira vez em 1947, pela pequena editora De Silva, e depois ampliado e reeditado pela editora Einaudi, em 1958), nasce da já tão comentada necessidade de narrar. Mas podemos considerar que a necessidade de narrar, por sua vez, está intrinsecamente ligada a uma outra necessidade: a de entender o porquê. Muito se discutiu sobre a capacidade de Levi narrar o inenarrável, na tentativa de compreender o incompreensível. Alguns críticos, que se debruçam sobre o tema do testemunho pós-Auschwitz, pautam seus estudos e análises nos relatos e nas reflexões de Levi, que condiciona sua sobrevivência à necessidade de narrar sua experiência. O que pouco se discutiu até hoje é como essa necessidade de narrar e compreender nasce exatamente da mente científica e analítica do autor. E considerar a ciência como base de seus escritos é, de fato, a condição necessária para a leitura de toda sua obra.

A ciência era, portanto, fonte de conhecimento, mas, ao mesmo tempo, de paixões: fascinava-o, por exemplo, “o aspecto romântico da ciência presente na química” (LEVI; REGGE, 2005, p. 18), ciência formadora de seu pensamento. Levi concebia a ciência e a literatura como atividades semelhantes, construções que obedecem à lógica dos pequenos e pacientes passos: do ponto de vista técnico, o trabalho realizado no laboratório é semelhante, se não idêntico, àquele realizado pelo escritor. Porém, as duas atividades não se assemelhavam somente porque partiam e utilizavam o mesmo *modus operandi*. Ciência e literatura, em sua concepção, eram complementares e não se constituíam como campos do saber independentes, nem tampouco apenas relacionados: eram partes de um mesmo todo, intimamente interligadas e inseparáveis.

A relação entre ciência e literatura parece, em Primo Levi, atingir outro patamar. Para nosso autor, ambas têm uma recíproca função cognitiva e uma comum metodologia em sua constituição. Levi é testemunha da possibilidade desse diálogo e da mútua construção, uma vez que, no seu caso, o químico ensinou muitas coisas ao escritor, tais como ser humilde, paciente, metódico, provar e reprovar disposições e fórmulas que façam com que uma página, ou um prédio, fiquem em pé. Levi afirma categoricamente que as barreiras disciplinares existentes entre ciência e literatura devem ser superadas:

Pode muito bem existir um escritor que ignora totalmente a ciência e a técnica, e ser um escritor respeitabilíssimo e válido. [...] Mas me parece que seria bom se o escritor não vivesse, não digo em uma torre de marfim, mas em um cano, em uma tubulação que parte de Dante e chega ao Infinito. E ele se move nessa tubulação sem nunca ver o mundo em torno de si. Se vivemos em um mundo repleto de tecnologia e de ciência, não é aconselhável ignorá-lo, mesmo porque a Ciência, com o C maiúsculo, e a Tecnologia, com o T maiúsculo, são formidáveis fontes de inspiração. [...] Parece-me ser uma cegueira involuntária esta. Significa perder a medida do universo no qual vivemos... O fato de as culturas serem duas já é, de início, nocivo. Deveria ser uma só [...]. (LEVI, 1997, pp. 173-174, tradução nossa)²⁹

Assim, Levi torna-se escritor não em contraste com sua formação científica, mas sim porque é um químico. A sua natureza híbrida, que une as “duas culturas” nasce de uma educação humanística da escola média, mas também das leituras no ambiente familiar, que lhe proporcionaram o contato com autores clássicos, às vezes muito diversos entre si: Dante, Leopardi, autores judaicos, moralistas, poetas dialetais, escritores de aventura e, enfim, cientistas. O Primo Levi escritor constrói-se a partir da junção de alguns elementos: a sua educação humanística, adquirida em

²⁹ Todas as citações do presente artigo estão em língua portuguesa. As citações de obras que contam com uma edição brasileira, reproduzem a respectiva tradução. As que não têm uma edição em português, estão indicadas como “tradução nossa”.

casa e ao longo de sua formação, principalmente nos anos do liceu; a sua condição de ex-deportado e sobrevivente, responsável por sua literatura de testemunho, a qual representa a gênese de sua carreira como escritor; e, por fim, o seu trabalho como químico, que influencia de forma extremamente relevante todos os seus escritos, e também está na gênese de sua literatura. É exatamente “dessas três experiências que deriva uma quarta, que se sobrepõe às outras três, e termina por assumir em sua vida o papel mais importante: o escrever.

Auschwitz é, sem dúvida, o evento decisivo de sua vida. Poderíamos, inclusive, como muito se fez ao longo da carreira de Levi, e mesmo após a sua morte, questionar se sem Auschwitz existiria o escritor. Essa é, porém, uma questão sem resposta.

A pergunta que os meus leitores do ensino médio frequentemente fazem (“Se o senhor não tivesse estado no Lager e não tivesse estudado química, teria escrito mesmo assim? E, se sim, da mesma forma?”), só poderia ter uma resposta sensata se houvesse um outro Primo Levi, que não tivesse estudado química e tivesse começado a escrever. A contraprova não existe. (LEVI, 2018, p. 118, tradução nossa)

Levi muitas vezes declarou que somente se tornou um “verdadeiro homem” depois de dois fatos fundamentais na sua vida: a deportação e a liberação interior por meio do testemunho, da escrita. Em outras ocasiões, ele ainda afirmou que o *Lager* foi sua segunda universidade, e que sua vida, antes monótona e carente de aventuras, ganhou um novo sentido após a deportação e a liberação. Cita um amigo médico que teria dito ao autor (ROTH, 2004, p. 12): “as suas recordações de antes e depois são em branco em preto; aquelas de Auschwitz e do retorno para casa são em *technicolor*”. Por esse motivo, a epistemologia de Levi, no retorno de Auschwitz, não pode ser a mesma do estudante ou do químico recém-formado.

O ofício de químico é responsável por “fornecer a matéria-prima” ao seu trabalho de escritor, “bem como a própria forma de contar”. Ou seja, “o gosto pelo concreto, pelo definido, pela palavra exata usada para comunicar-se” com clareza, precisão e concisão, “vem da sua formação técnico-científica” (CALCAGNO; POLI, 2013, p. 71). Levi define a si mesmo como um “centauro”: químico e escritor; italiano e judeu;

deportado e sobrevivente. Também se coloca como escritor de “domingo”, ao menos até 1975, quando se aposenta da indústria na qual trabalhava como químico.

O “*ménage a trois*” proposto por Italo Calvino, do qual faziam parte a literatura, a ciência e a filosofia, é invocado também por Levi. Porém, no “*ménage a trois*” primoleviano, a filosofia é substituída pela técnica, representada pelo mundo do trabalho³⁰. Assim, em suas obras, podemos considerar a triade ciência, literatura e técnica que, segundo Antonello (2009, p. 82) “constituem uma espécie de pedagogia do material em oposição ao idealismo”: Levi apresenta a significativa e peculiar capacidade de conjugar literatura, ciência, técnica; arte, conhecimento e trabalho manual; capacidade natural de se servir de todas as lentes das quais o estudo, a cultura, a formação, a curiosidade, as leituras dotaram-no.

A ciência, na literatura de Levi, é o filtro através do qual ele observa a realidade a seu redor; seu pensamento científico é um fator determinante – e talvez o mais determinante deles – para a construção de sua literatura. Sem tal perspectiva científica, o deportado Primo Levi não seria o mesmo observador que está na gênese da construção de sua primeira obra. Dessa forma, não seria exagero afirmar que *É isto um homem?* existe – da forma que é – somente devido a esse fator. Porém, a ciência é também, além de tema e ponto de vista a partir do qual parte a sua obra, ponto de reflexão. A reflexão sobre o próprio fazer científico está presente – de forma clara, às vezes irônica, sarcástica – nos contos de ficção-científica que nasceram logo no início de sua carreira como escritor, paralelamente à literatura de testemunho, e que se articulam intimamente com a reflexão sobre a condição humana, esse sim o tema central de toda a literatura de Levi.

³⁰ Os problemas filosóficos, segundo Levi, são sempre os mesmos desde os pré-socráticos e, diferentemente dos problemas científicos, não chegam a uma conclusão ou solução concreta: “[...] estou habituado a uma vida concreta, na qual o problema ou se resolve, ou se joga fora. Os problemas filosóficos, ao contrário, são sempre aqueles dos pré-socráticos [...] E, além disso, cada filósofo tem o vício de inventar a própria linguagem, que gera a necessidade de se esforçar para penetrá-la, antes de entender o que quer dizer. Não é para mim...”. (In: *Conversazioni e interviste*, p. 204, tradução nossa)

A ciência e a técnica, na perspectiva do autor, têm um caráter ambivalente, no qual as duas faces têm que ser consideradas: se, por um lado, podem transformar positivamente a realidade, portando equilíbrio, por outro, podem ser responsáveis por transformações capazes de levar a humanidade e o planeta ao caos. O naufrágio do intelecto, entendido como uso irracional da ciência e da técnica, que pode levar à catástrofe e à desordem, bem como à desumanização, é objetivamente possível. Em seus contos de ficção científica³¹, por exemplo, não observamos esperança ou possibilidade de resgate do humano naquele mundo hiperdisciplinado, caótico e assustador. Mas, mesmo assim, Levi não parece querer demonstrar uma conclusão definitiva, já que o caráter de alerta de seus escritos, por assim dizer, apocalípticos tem a intenção de recordar que “a razão pode também ser a ‘mãe do nada’, ou que o *Lager* pode ser o seu produto”. (DI MEO, 2011, p. 60)

Percebemos que, nos últimos anos, a análise da obra de Primo Levi pela crítica italiana considera-a de modo sincrônico, estabelecendo em seu âmbito geral uma evolução intelectual, tanto em sentido literário, quanto em sentido propriamente científico. Não há dúvidas de que a sua obra estabelece uma passagem da concepção positivista e determinista do universo a uma concepção ligada à complexidade, no que se refere à ciência, ao humano e aos processos históricos. Tal dinâmica se reflete em sua escrita, em seus temas e nas figuras tratadas, e no modo como ele renovou continuamente sua literatura e sua análise da história do século XX.

A literatura de Levi obedece à curiosidade ‘cínica’ do naturalista que pode olhar para o *Lager* como um laboratório de ciências humanas. Aqui, “o termo naturalismo indica a adoção na literatura, como em Zola, de um protocolo experimental na observação e compreensão do real. Mas, ainda mais,

o termo assinala um caráter ‘etológico’ de investigação sobre a natureza humana, reconduzida às suas raízes

³¹ Os contos de ficção-científica de Primo Levi foram lançados pela editora Einaudi em 1966, na coletânea *Histórias naturais*. Em 1971, a editora lançaria a segunda coletânea: *Vício de forma*. A maioria dos contos presentes nas duas obras já havia sido apresentada ao público em diversos periódicos ou jornais.

animais e biológicas. O naturalismo é a adoção de uma metodologia da observação, modelada sobre procedimentos de laboratório: assim se explica por que um texto como *Os afogados e os sobreviventes* pode mover uma epistemologia da observação (PORRO, 1997, p. 438).

As suas narrativas e reflexões sobre o *Lager* e sobre a ciência, que formam o início de seu itinerário como escritor, (os testemunhos *É isto um homem?* e *A trégua*; os contos de *Histórias naturais* e *Vício de forma*) agregam-se outros gêneros literários capazes de demonstrar outras vias de expressão, como o romance de formação (*A tabela periódica*), os contos etnológicos sobre o trabalho (*A chave estrela*) ou o romance histórico (*Se não agora, quando?*). A obra de Levi não é, portanto, um “monólito” que trata somente da memorialística do campo de concentração.

Em todo esse itinerário, a par do escritor que busca por um estilo que o identifique e dê credibilidade à sua literatura, está o químico, que analisa o campo de concentração com os olhos do cientista, e registra em suas páginas um relato detalhado daquele “gigantesco experimento biológico e social”. Nesse contexto, a química, enquanto ciência e trabalho técnico, constitui em Primo Levi parte essencial e fundamental. É o filtro que permite ao autor o desenvolvimento de sua visão de mundo e de sua literatura, influenciando o seu modo de narrar, a escrita concisa e pretensamente clara por ele cultivada.

5 A química como instrumento e metáfora da criação literária

O interesse de Primo Levi pela química nasceu por volta dos 14 anos de idade, enquanto cursava o liceu clássico “Massimo D’Azeglio”, célebre escola de Turim. Na Itália, durante muito tempo, as famílias tinham a opção de matricular seus filhos em dois tipos de liceu, o clássico e o científico, mas, para as famílias burguesas de Turim, como a de Levi, a cultura clássica tradicional sempre teve um papel de fundamental importância e, por isso, para os filhos dessas famílias tradicionalistas, era praticamente inconcebível uma educação que não passasse pelo liceu clássico. Isso, até mesmo para a sua família, formada por duas gerações anteriores de engenheiros. Levi era um leitor ávido, hábito que, mais que incentivado pela família, fazia parte do seu cotidiano. Lia desde a literatura clássica e contemporânea até textos científicos.

O autor é filho de uma época de reformas fascistas na educação³², que provocaram significativas mudanças e, dentre elas, o fato de que a cultura científica é deixada de lado em favor de uma cultura humanística e literária. A separação hierárquica das “duas culturas”³³, promovida pelas reformas fascistas, contribui para suscitar ainda mais a curiosidade de Levi, que se recorda da frase de uma professora de italiano: “as matérias literárias eram formativas, enquanto as científicas tinham um caráter meramente informativo”. Levi decidia então, inspirado por uma atmosfera antifascista, proporcionada por alguns professores, e pela curiosidade que sempre foi marca de sua personalidade, que a sua chave de leitura do mundo não seria aquela literária, e sim a científica, e que a

³² Cf. DE GRAZIA, V.; LUZZATO, S. *Dizionario del Fascismo*. Torino: Einaudi, 2005, vol. 2, pp. 511-514. As reformas na educação durante o fascismo foram implementadas no ano escolar 1923-1924. O eco da Primeira Guerra Mundial conferiu ao projeto de reforma um caráter decisivamente nacionalista, que fazia parte de um “desenho político mais vasto que via na reorganização da escola o necessário pressuposto para a renovação espiritual e ética da Itália, e que visava à criação de um estado nacional forte”. Basicamente, a reforma constituía em uma reestruturação do ensino básico, dando destaque às matérias humanísticas. Em uma perspectiva idealista, privilegiava-se o estudo, por exemplo, das línguas antigas em detrimento das disciplinas científicas. “Um sistema de controles formalizados do rendimento e de mecanismos seletivos, devia garantir ao liceu clássico o *status* de lugar de formação das classes superiores”. A reforma visava à restauração dos privilégios, no campo escolar, de uma elite burguesa, a qual o *status* vinha sendo tutelado através de um complexo sistema seletivo que deveria servir como uma barreira social, ou seja, impedir que as massas – a base social do próprio fascismo – atingissem a educação que era dispensada à burguesia. A consequência foi um esvaziamento da escola secundária.

³³ A educação fascista dava preferência às matérias ditas humanísticas, deixando em segundo plano, aquelas “científicas”. Ao escolher a química, Primo Levi estabelece uma espécie de desafio a essa preferência, uma escolha que ia de encontro às ferramentas ideológicas da retórica fascista. Ao escolher uma ciência exata, na qual os resultados são comprobatórios de experiências reais e concretas, Levi afasta-se da ideia difundida pelas reformas educacionais do fascismo, que hierarquizava as disciplinas e colocava aquelas humanísticas como superiores às científicas.

análise da matéria, e não da poesia, seria a estrada a ser percorrida para desvendar os segredos do universo.

Aquela espécie de proibição souo como um desafio ao estudante já apaixonado pelas disciplinas científicas, assim como soaria a qualquer adolescente curioso e explorador. A química tornava-se para Levi (2011, pp. 121-127) um estimulante, uma ciência natural de caráter limpo e que poderia servir como um “antídoto para a insistência do regime fascista nas ciências humanas e em sua propaganda política”; uma ciência “clara e distinta, a cada passo verificável, não composta de mentiras”, como poderiam ser as humanidades, ligadas à propaganda fascista ou intencionalmente povoadas por ela: a literatura, a filosofia, a história, por exemplo, eram disciplinas que poderiam ser, potencialmente, distorcidas ou invadidas pela retórica e pela ideologia fascista. Para Levi, “a química é uma alegoria da vida, é a luta contra as mistificações do fascismo”: a ciência do pesar, dividir, destilar e retificar, que mais tarde iria influenciar sua escrita clara e concisa. Levi, em sua escrita, “pesa as palavras, objetivando a precisão, a comunicação eficaz”, seguindo por outros meios, através da literatura, os preceitos da ciência, ou seja, “a ordenação e explicação do real”. (PORRO, 2009, p. 133)

A química, elemento que liga as diversas experiências narrativas do autor, do cronista do *Lager* ao escritor de ficção, é também a chave para a compreensão de sua obra literária, sem a qual não se pode interpretar plenamente seu conteúdo e estilo; é o próprio elo entre ciência e literatura; é a ferramenta para explicar o mundo, a natureza, suas riquezas e a própria vida; é fator onipresente em sua obra, sendo responsável, por oferecer subsídios para a descrição da realidade geral do homem e da natureza, bem como da relação entre eles. Configurava-se, naquele momento da juventude no liceu, como uma espécie de contínua experimentação da “verdade molecular” contra “o fedor das verdades fascistas que infestavam o céu”: existiam experimentos, demonstrações, provas, que não as deixavam mentir. A química tinha “qualquer coisa de mágico”; era, na visão do jovem estudante, o caminho para descobrir “os segredos do céu e da Terra”, “um dos grandes poderes do homem”, capaz de fazê-lo entender “o porquê das coisas” (LEVI; REGGE, 2005, p. 14). O jovem havia se interessado por certo caráter romântico presente na química:

[...] escolhi interessar-me pela química quando era um menino, tinha 14-15 anos: [...] e a química me parecia a

principal chave para abrir os segredos do céu e da terra, e ter lido então, que um espectroscópio permitia conhecer a composição química de uma estrela, parecia-me um dos máximos poderes do homem (CAMON, 1997, pp. 69-70, tradução nossa).

A clareza, tão cultivada por Levi em sua escrita, é a característica mais atraente que o jovem estudante de liceu encontra na ciência que determinará o rumo de sua vida, de seu trabalho e de sua arte. A sua escolha nada mais é do que a expressão de uma preliminar confiança na ciência em oposição às matérias humanísticas, então carregadas do idealismo fascista.

A química [...] interiormente, creio que me tenha ensinado também a escrever, de certo modo. Tenho pensado que o meu modelo literário não é nem Petrarca, nem Goethe, mas o pequeno relatório de fim de semana, aquele que se faz na fábrica ou no laboratório, e que deve ser claro e conciso, e pouco conceder àquilo que se chama de ‘escrever bonito’. [...] Sinto a tarefa de escrever como um serviço público que deve funcionar: o leitor deve entender o que escrevo, não digo todos os leitores, mas a maior parte dos leitores, mesmo se não forem muito preparados, devem receber a minha comunicação, não digo mensagem, mas a minha comunicação. O livro escrito deve ser um telefone que funciona; e acredito que a química me tenha ensinado esses dois dotes da clareza e da concisão (LEVI, 1997, p. 40, tradução nossa).

A escolha decisiva da vida do autor, como observamos, é fruto da ânsia pelo conhecimento, pela exatidão e pela clareza, em oposição à névoa provocada pela ideologia fascista. Mas é, ao mesmo tempo, fruto do aspecto mágico e misterioso dessa ciência que tem origem na alquimia. A convicção antifascista de Levi, que é um dos fatores que o inclinavam às disciplinas científicas, é alimentada e fortalecida, certamente, pela exclusão determinada pelas leis raciais do fascismo na Itália: a exclusão por pertencer a uma etnia diversa daquela considerada “superior”, inaugura um caminho em direção ao conhecimento. Levi diz que nos anos de liceu nunca sofreu agressões físicas ou insultos diretamente, mas

inegavelmente era ironizado por ser judeu e por colocarem em dúvida sua sexualidade (CAMON, 1997, p. 70).

Levi ingressa na universidade em 1937, envolvido pela atmosfera antissemita que era propagada, inclusive, pelos meios de comunicação. Em 1938, as leis raciais começam a tomar corpo e determinam, entre outras coisas, que os judeus estrangeiros seriam expulsos da Itália, enquanto aos judeus italianos uma série de restrições seriam impostas: a cessão do direito de frequentar escolas públicas – seja como alunos, seja como professores –, a proibição de trabalhar nos escritórios públicos ou de servir o exército, a restrição de valor de propriedades ou de salários, a proibição de se casar com não-judeus etc. No caso de Levi, porém, as leis não determinaram a interrupção do curso de química, uma vez que não se aplicavam àqueles judeus que já se encontravam no decorrer de seus estudos na universidade. Para ele e para outros colegas de curso, as leis não interferiram, na prática, na conclusão de seus estudos, mas tiveram um efeito psicológico muito significativo: um judeu, apesar de poder terminar o curso que havia começado, não poderia prolongá-lo, o que significava não poder perder nenhum exame.

Nos anos de universidade – uma universidade também antifascista em sua maioria – Levi teve um convívio pacífico com os colegas de curso: nenhuma declaração do autor dá conta de que tenha sofrido preconceito ou insultos por sua origem. Pelo contrário, os colegas tentavam amenizar a separação provocada na universidade pelas leis raciais e suas biografias destacam o quanto ele era respeitado. A ele recorriam, às vezes, para determinados conselhos ou esclarecimentos. Levi gradua-se com nota máxima e louvor, e obtém o diploma de graduação que traz uma ressalva: “de raça hebraica”.

A universidade é responsável, enfim, por colocar o jovem que escolhera a química por convicção em contato com o trabalho prático que envolvia aquela ciência. Finalmente o estudante entra em contato com a matéria nos laboratórios, observando a prática cotidiana daquele trabalho que exigia paciência, meticulosidade, esmero e objetividade. O primeiro contato de Levi com a prática da química havia acontecido nos anos do liceu, no laboratório improvisado do irmão mais velho do amigo Mario Piacenza (história contada em “Hidrogênio”, o segundo conto de *A tabela periódica*); na universidade, o contato mais direto e frequente molda o pensamento do técnico: é no contato com a matéria, “mãe e inimiga”, que o intuito de ordenar o caos, de tornar tudo o mais claro possível,

objetivando a compreensão, transforma-se em ponto crucial de seus dois ofícios.

A química de Levi é a química “da medida do homem”, “solitária, desamparada e desmontada”; aproxima-se da matéria dos antigos alquimistas, preocupada com as descobertas individuais, no contato direto e pessoal, quase uma “cozinha”:

[...] a minha química, que era uma química “baixa”, quase uma cozinha, me forneceu, em primeiro lugar, uma vasta variedade de metáforas. Vejo-me mais rico do que outros colegas escritores, porque, para mim, termos como ‘claro’, ‘escuro’, ‘pesado’, ‘leve’, ‘azul’ têm uma gama de significados mais extensa e concreta. [...] Quero dizer que tive nas mãos materiais de uso não corrente, com propriedades fora do comum, que serviram para ampliar exatamente o sentido técnico da minha linguagem. Disponho, então, de um inventário de matérias-primas, um pouco mais vasto do que aquele que não tem uma formação técnica. No mais, desenvolvi o hábito da escrita breve, de evitar o supérfluo (LEVI; REGGE, 2005, p. 59, tradução nossa).

Da preocupação inicial em separar o químico do escritor, nos anos iniciais de sua carreira literária, apresentando-se como um “anfíbio, um centauro”, Levi chega à concepção de que não há uma separação entre essas suas duas naturezas. A partir de um determinado momento, não se preocupou mais em distinguir claramente e separar sua atividade de escritor da profissão de químico. Ao contrário disso, sempre fez questão de destacar quão grande foi a contribuição de sua formação profissional em sua literatura: a química foi a responsável por criar um escritor paciente e preciso; por uma literatura igualmente clara e coesa, propensa a evitar o supérfluo, e habituada à objetividade, realizada para esclarecer, levar à compreensão, ao entendimento:

Existem outros benefícios, outros dons que o químico cede ao escritor. O hábito de penetrar na matéria, querer saber a sua composição e estrutura, prever suas propriedades e seu comportamento, conduz a um *insight*, a um hábito mental de concretude e de concisão, ao desejo constante de não se

limitar à superfície das coisas. A química é a arte de separar, pesar e distinguir: são exercícios úteis inclusive para quem se propõe a descrever fatos e dar corpo à própria fantasia (LEVI, 2011, p. 13, tradução nossa).

O “separar”, “pesar” e “destilar” a matéria transferem-se para a literatura através da experiência, que é a matéria-prima de sua narrativa. O escritor, partindo de sua experiência como deportado e como técnico, “separa”, “pesa” e “destila” aquilo que se transformará em literatura formada a partir da constituição de um processo de formação e montagem que, nele, é analítica e ponderada (BARTEZZAGHI, 2012, p. 23): “a escolha daquilo que será narrado, a análise da realidade, não precede a escritura, mas é parte de seu processo de composição”.

Levi (2011, pp. 14-15) afirma ainda que ele, enquanto escritor, pode retirar da química “um patrimônio imenso de metáforas” que só um escritor que frequentou o laboratório e a fábrica é capaz de explorar a fundo. Expressões como “preto como...”; “amargo como...”; “viscoso, fluido, volátil, inerte, inflamável” são características que um químico conhece muito mais. No já citado diálogo com Túlio Regge, Levi diz (2005, p. 60-61) que “para ele, ex químico, dizer ‘filtrar’ quer dizer alguma coisa a mais do que diz a quem é um laico”, isto é, a alguém que não teve familiaridade com o trabalho técnico no laboratório.

Não há uma separação clara, na identidade “centauresca” de Levi, entre o químico, o deportado, o sobrevivente e o escritor. Assim, o cientista está presente no escritor e o escritor, mesmo que de forma tímida ou “adormecida”, estava presente no químico. O intercâmbio e a integração constante, em sua formação, entre a cultura humanística e a cultura científica ratificam sua posição, que nega peremptoriamente uma separação entre as duas culturas, afirmando a existência de um só universo cultural, que integra os diversos campos do conhecimento. Levi diria (2011, p. 14): “quando um leitor se espanta pelo fato de que eu, químico, tenha escolhido o caminho da literatura, sinto-me autorizado a responder que escrevo exatamente porque sou um químico”.

Marco Belpoliti (2005, p. VI), crítico e organizador das obras completas do autor, afirma que Levi “já era escritor” mesmo antes da deportação: “os companheiros de universidade recordam que o autor tinha a intenção de escrever um conto que tivesse como argumento principal um átomo de carbono”. Essa história, que seria depois publicada em *A tabela periódica*, é aquela que fecha o livro, “Carbono”, e

foi contada por ele aos colegas, naqueles anos, de forma resumida. Aliás, vale dizer que muitos dos contos de Levi nascem dessa prática oral, sobretudo os relatos que formam *A trégua*, que, à sua maneira, não deixa de ser um livro de pequenos contos.

O olhar do químico deixa marcas profundas na obra literária, que interessa, inclusive, aos intelectuais do mundo das ciências exatas, no qual tem grande repercussão alguns de seus livros, sendo admirado pela capacidade de expressar seu amor pela profissão e pela ciência, por fazer saltar aos olhos as dimensões de aproximação da ciência à realidade e à vida. Os termos químicos em Levi expressam seu real significado, quando se referem à sua literatura: o “transformar-se em escritor” passa pela narrativa oral de sua experiência no *Lager* às pessoas mais próximas, e as histórias, repetidas várias vezes aos interlocutores, estavam, segundo ele, “cristalizando-se em uma forma definitiva, constante³⁴”; fala da poesia como de “uma essência linguística que os poetas souberam destilar³⁵” (LEVI, 2011, pp. 20-22). “Destilar”, para Levi é, acima de tudo, quando se refere à literatura, produzir um texto essencial a partir da matéria-prima da experiência. A propósito, quando tratamos de Primo Levi, devemos sempre pensar em um escritor que zela pela exatidão dos significados dos termos utilizados, e que busca nas raízes etimológicas desses termos a justificativa para utilizá-los.

Destilar è bonito. Antes de tudo, porque é um ofício lento, filosófico e silencioso [...]. Mas ainda, porque comporta uma metamorfose: de líquido a vapor (invisível), e deste novamente a líquido; mas neste caminho duplo, para cima e para baixo, atinge-se a pureza, condição ambígua e fascinante, que parte da química e vai muito longe. E, finalmente, quando te propões a destilar, adquires a consciência de repetir um rito já consagrado pelos séculos, quase um ato religioso em que a partir de uma matéria imperfeita obténs a essência, o *usía*, o espírito e, em primeiro lugar, o álcool, que alegra o ânimo e aquece o coração (LEVI, 2001, p. 62).

³⁴ Introdução à versão dramática de *Se questo è un uomo*. In: *Opere I*, p. 1159.

³⁵ “La luna e noi”. In: *L'altrui mestiere*, pp. 20-22.

Assim como na química, cujo objetivo é a clareza e a objetividade das composições, obtidas através de um trabalho minucioso, paciente e metódico, o “imperativo ético do escritor”, segundo Levi, também se constitui dessa forma: a “clareza”, termo sempre invocado pelo autor, é parte integrante de seu objetivo estilístico e ético, que ele afirma ter obtido do modelo da escritura científica, ou ainda, mais precisamente, do ofício de técnico que desempenhava no laboratório da SIVA, indústria na qual trabalhou no desenvolvimento de vernizes. Levi costumava afirmar que seu modelo de escrita é o do “relatório que se faz aos finais de semana na fábrica: claro, essencial e compreensível a todos”:

[...] renunciando enfaticamente a qualquer pretensão normativa, proibitiva ou punitiva, gostaria de acrescentar que, a meu ver, não se deveria escrever de maneira obscura, porque um escrito tem muito mais valor [...], quanto melhor è compreendido e quanto menos se presta a interpretações equivocadas³⁶. (LEVI, 2011, p. 49, tradução nossa)

Ou seja: para que haja comunicação deve haver clareza; para descrever a desordem de nosso tempo, o escritor não é obrigado a recorrer à desordem: descrever o caos no qual vivemos não significa transportar esse caos para a linguagem, como se ela fosse expressão do caos do mundo real. Para Levi, que se preocupou frequentemente em pôr ordem na desordem, em trazer a ordem em lugar do caos, a linguagem clara e precisa é uma das responsáveis para que se atinja esse objetivo, pois é capaz de sistematizar a realidade através de sua narrativa.

Apesar da linguagem de Levi prezar pela clareza, e de o autor relativamente atingir tal objetivo, no cerne de sua literatura está a *Shoah*, evento insondável e inexplicável, o que faz dele um daqueles escritores dos quais jamais conseguimos tocar o fundo: a pretensa clareza de seu estilo não é capaz de explicar completamente, e esgotar, um dos eventos

³⁶ “Dello scrivere oscuro”. In: *L'altrui mestiere*, pp. 49-55. Este artigo gerou uma grande e famosa polêmica com o escritor Giorgio Manganelli, acerca do escrever com clareza ou não. O artigo de Manganelli que polemiza com o de Levi se chama “Elogio dello scrivere oscuro”, publicado no *Corriere della sera* de 3 de fevereiro de 1977.

mais obscuros e inexplicáveis da história da humanidade. O *Lager* é, em Levi, matéria de sua literatura, argumento fundamental, pois antes de divagar sobre o significado daquele evento, o autor procura demonstrar, através do itinerário de sua obra, como aquilo tudo funcionava: ou seja, antes de saber o “porquê”, é oportuno descrever o “como” tudo aquilo aconteceu. Dessa forma, o ponto de partida da literatura primoleviana, isto é, sua matéria-prima, é concreta, porque a experiência foi concreta. Levi não parte de um conceito, de uma ideia ou de uma imagem, mas sim de um evento, de fatos presenciados ou a ele narrados, mas, sobretudo, existentes, palpáveis, verificáveis.

Podemos considerar também que a divulgação científica, sobretudo aquela ligada à ciência de sua formação, foi um aspecto e uma ambição não secundária da literatura de Levi. Ele sente o leitor ao seu lado – “este leitor que tenho a curiosa impressão de ter ao meu lado quando escrevo” – e deseja que ele entenda aquilo que a sua literatura quer transmitir: “o meu leitor perfeito não é um Doto, mas também não é um inexperiente; [...] é curioso de muitas coisas [...]: de fato, escrevo para ele”. (LEVI, 2011, p. 53)

Dentre os vários aspectos de sua obra, que nasce da necessidade de narrar os eventos do *Lager*, podemos observar aquele que se propõe a divulgar a importância e o fascínio da ciência e da técnica, as suas relações, os resultados positivos e negativos desta relação. Como um primeiro exemplo dessa vertente, citamos *A tabela periódica* (1975). Coletânea de vinte e um contos, cada qual intitulado por um elemento da tabela periódica de Mendeleiev, o livro foi aclamado pela comunidade científica internacional como uma das maiores obras de divulgação científica da história, tendo recebido, em 2006, o prêmio de “melhor livro popular de conteúdo científico de todos os tempos” da prestigiosa Royal Institution of Great Britain³⁷. Inicialmente, como declara o autor, seria um livro sobre “as aventuras dos químicos” ou um livro “sobre a química”. Mas o que observamos, apesar de ser o texto do autor que mais

³⁷ Figuravam na lista de concorrentes nomes de cientistas e escritores, como os dos biólogos Richard Dawkins, Jared Diamond e Peter Medaward; e dos escritores Konrad Lorenz, Bertolt Brecht e Primo Levi. *Il sistema periodico* foi escolhido como o melhor livro científico escrito até então, e seu último capítulo, “Carbono”, foi selecionado como o melhor texto de literatura científica de todos os tempos.

abertamente trata da química, é que *A tabela periódica* é, acima de tudo, um livro sobre “um químico”, com a vocação latente de Primo Levi de contar a própria vida. As histórias ali reunidas são exemplos ilustrativos sobre sua relação com a química e com a vida e, de maneira mais geral, do homem com o seu trabalho.

A veia que constitui o caráter de divulgação científica na obra de Levi está também em alguns de seus numerosos ensaios, dentre os quais podemos citar “A assimetria e a vida”, originalmente publicado na revista *Prometeo* (1984), que trata de maneira didática das moléculas chamadas “quirais”, ou seja, aquelas que não se sobrepõem à própria imagem especular, característica, por exemplo, de alguns aminoácidos que estão na base da formação das proteínas. O autor, ao tratar de tais moléculas, tem a intenção de indagar sobre algo mais amplo e universal: o universo teria uma origem assimétrica? Esse tema, aliás, já tinha feito parte de sua tese de graduação sobre as *Inversões de Walden* (1941). Nos dois exemplos citados, assim como em outros ensaios e artigos escritos para jornais, percebemos que a intenção de Levi não é escrever sobre o que acontece dentro dos limites do laboratório, ou simplesmente falar sobre química. Mais do que isso, a sua intenção era expandir esse horizonte, para que o leitor pudesse conhecer a visão de um químico – ou da química – a respeito de sua vida e do mundo que o cerca.

6 A tabela periódica

Os anos de 1970 marcam uma mudança definitiva na vida de Primo Levi. Após 25 anos trabalhando na SIVA, uma indústria de vernizes, Levi começa a dar indícios de que desejava se aposentar e dedicar-se exclusivamente à literatura. Esgotado pela rotina da fábrica, “o agoniavam as responsabilidades burocráticas do cargo como diretor e, devido a diversos fatores pessoais, que envolviam problemas de relacionamento com os seus pares, já não tinha mais o mesmo prazer no antigo trabalho no laboratório de química” (THOMSON, 2007, p. 443). Além disso, o sucesso de suas obras anteriores, sobretudo *A trégua* – vencedora do prêmio Campiello –, o encorajava a percorrer esse caminho, e a dedicar-se exclusivamente à sua atividade como escritor, tratando de maneira mais cuidadosa dessa outra parte do “centauro”, que assumira ser durante a década de 60. A gênese de *A tabela periódica* é pois o desejo de falar sobre o ofício de químico e sobre a química. Em entrevista de 1963, Levi afirma:

Sabemos tudo sobre mineiros, sobre ladrões, sobre rapazes da vida, sobre prostitutas, mas sobre químicos sabemos pouquíssimo: ninguém nunca se ocupou disto. Além disso, a arte do químico tem ideias e estímulos que mereceriam ser conhecidos... Tenho a tentação de escrever alguns contos sobre o meu ofício³⁸.

Pressupõe-se, por intermédio de suas declarações, a utilização de uma veia fantástica, ficcional, para narrar, em um tom épico-picaresco, as experiências e as aventuras de um químico, obviamente representante de toda uma classe. Porém, o autor direciona-se a outro caminho, como veremos, partindo das próprias experiências que estavam ligadas à sua atividade como técnico.

A partir do final da década de 60, Levi começa a dedicar-se à composição de uma obra que iria representar a consolidação não só de sua carreira como escritor, mas que, anos mais tarde, seria responsável, também, pela sua consolidação, tanto na Itália quanto no exterior, como um dos principais escritores da literatura do pós-guerra. Em um trabalho de investigação, sobretudo em periódicos italianos e a partir das obras completas organizadas por Marco Belpoliti, sabemos que algumas histórias presentes em *A tabela periódica* (1975) já existiam no final da década de 60, mesmo algumas não sendo em suas versões definitivas. É o caso de “Titânio”, que apareceu pela primeira vez com o título “Maria e o círculo”, em *L’Italia socialista* (19 de setembro de 1948), e foi revisto pelo autor de modo que entrasse o elemento químico titânio, e se enquadrasse na obra que tinha como mote a tabela periódica dos elementos.

“Enxofre” é outro conto do final da década de 40: apareceu pela primeira vez com o título “Turno da noite”, em *L’Unità* (31 de agosto de 1950), e também foi modificado para fazer parte do livro: a substância química citada na primeira versão não é o enxofre, e sim o bicarbonato, que não é um elemento presente na tabela periódica. O conto é basicamente a narrativa de um dia de trabalho de um operário em uma fábrica, levando em consideração os procedimentos técnicos de produção de uma determinada substância. Os dois contos mais antigos do livro, datados do final dos anos 40 e início dos anos 50, apresentam um tom

³⁸ “È tatuato sul braccio con un numero di cinque cifre”. In: *Paese sera*, 12/07/1963. Entrevista de Primo Levi a Adolfo Chiesa, tradução nossa.

narrativo diverso, uma vez que “Titânio” tem um tom de fábula e “Enxofre” um tom quase neorrealista, comum na literatura italiana daquele período.

“Carbono” foi publicado pela primeira vez na revista *Uomini e libri*, em 1972, e “Ouro” apareceu em *Il Mondo* em 18 de julho de 1974. Na apresentação redacional de “Carbono”, datado de 1970, o autor destaca que a narrativa fazia parte de uma nova coletânea de contos, na qual estava trabalhando e indica como referência temática a veia narrativa de onde surgiram as coletâneas precedentes, *Histórias naturais* e *Vício de forma*. E, de fato, a história do átomo de carbono, já idealizada, segundo o Levi, durante a prisão em Aosta – que ocorreu antes da deportação para o campo de Auschwitz –, apresenta a nuance fantástica apresentada nos dois livros anteriores. A narrativa inicia-se, na versão definitiva, com uma espécie de conclusão ou explicação sobre o que representam todas as narrativas reunidas naquele volume, do qual “Carbono” é a última história:

Neste ponto, o leitor terá percebido há algum tempo que este não é um tratado de química: minha presunção não chega a tanto [...]. Nem sequer é uma autobiografia, senão nos limites parciais e simbólicos em que é uma autobiografia todo escrito, antes, toda obra humana: mas de algum modo é história. É, ou pretende ser, uma micro-história, a história de um ofício e de suas derrotas, vitórias e misérias, tal como cada um de nós deseja contar quando sente prestes a encerrar-se o arco da própria carreira, e a arte deixa de ser longa.³⁹ (LEVI, 2001, p. 225)

A *tabela periódica* é, portanto, a obra que marca a inserção definitiva do autor no universo literário por dois motivos: o primeiro deles é que 1975, além de ser o ano do lançamento da obra, é também o ano da aposentadoria de Levi da indústria química, e o início da dedicação exclusiva à carreira de escritor. O segundo, é que a obra representará, anos mais tarde – mais precisamente entre o final de 1984 e a primeira metade de 1985 – após a publicação de sua tradução em inglês

³⁹ *Tutti i racconti*, p. 569.

nos Estados Unidos⁴⁰, a porta de entrada para Primo Levi na literatura internacional, e o tornará conhecido mundialmente como um dos principais prosadores da literatura contemporânea, que soube transpor a barreira entre “as duas culturas”.

O lançamento da obra na Itália, diferentemente dos livros anteriores, suscitou na crítica um interesse maior, o que gerou diversas resenhas, importantes para entendermos o que significava, naquele momento e naquele contexto, um livro de narrativas breves que, anos mais tarde, seria símbolo da união entre as “duas culturas”. Roberto Vacca, por exemplo, dedica uma longa resenha crítica à obra, considerando-o o “melhor livro de Primo Levi”, no qual o autor apresenta ao leitor o seu ofício e demonstra que, “muito mais importante do que ter escapado da tragédia, é o fato de ter entendido, explicado, raciocinado os eventos, os homens e as suas motivações”⁴¹.

Os “elementos-capítulos” da obra de Levi não obedecem a mesma lógica de disposição dos elementos na tabela de Mendeleiev, isto é, não estão na ordem crescente levando em consideração seu peso atômico.

⁴⁰ *Se questo è un uomo* foi traduzido para o inglês em 1959 (por um editor estadunidense com sede em Florença, a Orion Press); *La tregua* também entrou no mercado anglo-saxônico logo após o seu lançamento, através de uma tradução feita pela editora Bodley Head, de Londres. Porém, foi somente em 1984, com o sucesso de *The Periodic Table* (tradução de Raymond Rosenthal), publicado primeiro nos EUA, pela Schocken Books, e depois no Reino Unido, pela Michael Joseph, ligada à Penguin, que as obras de Primo Levi conquistaram os leitores de língua inglesa. As entusiasmadas resenhas dos críticos estadunidenses – e, por incrível que pareça, as que mais chamaram a atenção não foram de pessoas ligadas à literatura e sim à ciência – despertaram o interesse do público. A obra foi considerada pelo *New York Times Books Review* como um dos melhores livros de 1985. Além disso, várias revistas especializadas em química ou ciências em geral citaram *The Periodic Table* como uma das mais belas obras literárias sobre ciência. Um exemplo: Rudy M. Baum, químico e editor-chefe da *Chemical & Engineering*, que publicou no número de 20 de maio de 1985 uma resenha sobre a obra, na qual ele destaca a capacidade do autor em conseguir destacar “a essência do químico e do seu trabalho, bem como a paixão que esse trabalho desperta”.

⁴¹ VACCA, R. “Il libro migliore”. In: *Nazione*, 05/07/1975.

Porém, dentro da sistematização proposta pelo autor, tampouco estão dispostos casualmente, sem nenhuma lógica.

O livro inicia-se com “Argon⁴²”, elemento que aqui estabelece uma função metafórica, pois, nesse primeiro capítulo, o autor fala de suas origens, de seus antepassados, da comunidade judaica de Turim e da sua cultura, afirmando que o pouco que sabe de seus antepassados assemelha-se a esse gás, pois a história de sua comunidade era pobre se comparada à história de outras comunidades judaicas da Itália e da Europa. O último capítulo é “Carbono”, que conta a história, num andamento descritivo-referencial, de um átomo desse elemento que representa a vida e dilata as perspectivas ao infinito. O “elemento-capítulo” central é “Cério⁴³”, o único que trata da experiência em Auschwitz. Assim como o *Lager* significa para o autor um “divisor de águas” e representa a experiência central em sua vida, o capítulo “Cério” tem o mesmo papel dentro da lógica de *A tabela periódica*: divide a obra em duas partes, com dez capítulos anteriores e dez capítulos posteriores; os dez capítulos anteriores narram experiências antes da deportação, enquanto os dez posteriores contam histórias após a liberação. Das dez narrativas anteriores a “Cério”, duas são de ficção, e não autobiográficas como as demais – “Chumbo” e “Mercúrio”; assim como, das dez seguintes ao capítulo central, duas também são dessa natureza – “Enxofre” e “Titânio”. Apesar de parecer buscar uma simbologia que signifique uma simetria dentro da disposição dos capítulos, não é essa exatamente a intenção do autor: “Chumbo” e “Mercúrio” são, respectivamente, o sétimo e o oitavo capítulos antes do capítulo central, enquanto “Enxofre” e “Titânio” são o segundo e o terceiro após ele. Dessa forma, não podemos dizer que o segundo conjunto de capítulos é uma imagem especular do primeiro, e isso representa, dentro do pensamento de Levi, o fato de que a realidade não

⁴² O argônio é um gás inerte (*argon*, em grego, significa “inativo”), elemento da família dos gases nobres, que dificilmente estabelece qualquer combinação química significativa, a não ser em compostos altamente instáveis.

⁴³ O cério é um elemento que pertence ao grupo conhecido como “terras raras” que, apesar desse nome, é constituído por elementos não tão raros assim, como é o caso do cério. Abundantemente encontrado na natureza, o cério metálico é pirofórico, podendo inflamar-se quando limado ou atritado.

é redutível a esquemas perfeitos. Mas, mesmo assim, o desafio do homem, fazendo uso do intelecto, pode tentar interpretá-la e organizá-la, submetê-la a uma ordem compreensível que possa demonstrar as suas infinitas potencialidades. E é exatamente este o ofício do químico, que representa, no contexto que o autor dá à obra, o próprio “ofício de viver”.

Levi parece, a partir da constatação da ordem dentro daquele universo muito maior de elementos que é a tabela de Mendeleiev, propor uma espécie de “micro-tabela” que, a partir das narrativas construídas constitui-se como nada mais do que uma “micro-história”. O universo do laboratório e do mundo do trabalho funciona como um microcosmo, no qual o desafio colocado ao químico é o mesmo desafio colocado ao homem, a partir do momento em que a natureza o dotou de engenho. No capítulo “Ferro”, Levi diz:

Que a nobreza do Homem, adquirida em cem séculos de tentativas e erros, consistia em tornar-se senhor da matéria, e que eu me matriculara em Química porque queria manter-me fiel a esta nobreza. Que vencer a matéria é compreendê-la e compreender a matéria é necessário para compreender o universo e a nós mesmos [...]. (LEVI, 2001, p. 47)

A história do átomo de carbono, à qual já fizemos referência e que fecha o livro, é, talvez, a metáfora mais elucidativa do que representa essa micro-história de Levi. O carbono é o elemento mais importante da vida. Obviamente, existem outros elementos sem os quais não haveria vida, mas, desde a coluna em espiral do DNA, até os intrincados anéis e cadeias de esteroides e proteínas, o carbono é o elemento cujas únicas propriedades permitem tudo isso, e não está ligado à experiência no laboratório, mas sim à sua natureza de agente causador da vida humana. As peripécias do átomo de carbono, personagem da história de Levi, dentre as infinitas possibilidades, terminam por encontrar um percurso que vai colocá-lo dentro do corpo do escritor. Esse escritor, que na conclusão da história recebe aquele átomo de carbono de mais de duzentos anos, não é nada mais do que um representante da raça humana, e isso faz com que a história saia do plano autobiográfico para o plano universal, e seja a metáfora explicativa para as demais narrativas.

Ao atribuir a cada conto um título que se refere diretamente a um elemento químico, Levi cria uma simbologia que se liga particularmente

àqueles fatos, a partir da relação deles com as especificidades da propriedade de cada elemento que o representa no título de cada capítulo, ou ainda, e mais frequentemente, com o papel que aquele elemento tem na narrativa que será apresentada. De fato, todos os elementos estão ali por algum motivo. Funcionam como metáforas, construídas a partir de suas particularidades e propriedades, como é o caso do já citado capítulo “Ferro”, que resume as qualidades admiradas por Levi no amigo Sandro Delmastro, forte e determinado, responsável por iniciá-lo no alpinismo – outra paixão do autor. Em outros momentos, os elementos são quase que humanizados ou animalizados, tornando-se personagens dos eventos narrados. Dessa forma, enquanto o *Lager* era o espaço da “destituição” da personalidade e das particularidades, o universo presente em *A tabela periódica* parece querer atribuir a cada um dos fatos narrados – e a algumas personagens – aquela particularidade destituída pela experiência concentracionária. Mendeleiev ordenara os elementos de acordo com a individualidade e a particularidade de cada um; Levi ordena suas histórias de acordo com cada um daqueles vinte e um elementos escolhidos por ele, levando em consideração, da mesma forma, a sua individualidade e particularidade, e relação deles com as histórias contadas.

Segundo Belpoliti (2010, p. 46), “o uso da tabela de Mendeleiev para nomear os contos de seu livro não é somente instrumental e conveniente, mas se inspira em um momento da história no qual a química transforma-se, de ciência experimental, em ‘ciência escritural’, capaz de traduzir a composição do universo no qual vive a humanidade”. De fato, *Il sistema periodico* é a obra mais significativa do autor no que diz respeito à relação entre ciência e literatura e, mais intimamente, entre a química e o fazer literário. Relação esta que está presente em suas outras obras, mas que aqui é explícita e inquestionavelmente mais significativa, pois, diferentemente dos livros de contos anteriores, que recorrem ao fantástico e à ficção-científica, aqui eles se baseiam, em sua maioria, em experiências reais.

Belpoliti (2010, p. 46) observa que uma das intenções do autor é dar “uma ordem constituída à sua existência e à condição humana, ordem que ele encontra na tabela dos elementos de Mendeleiev”. As narrativas que constituem a obra são uma espécie de fio responsável por interligar os fatos narrados, significativos no panorama de sua vida até então, demonstrando a confiança na ciência e na razão, na sede de conhecer, que sempre fez parte de sua vida.

Levi, assim, busca humanizar a ciência, lançando mão de um estilo que se aproxima – e muito – daquele do relatório científico, descritivo e explicativo. Além disso, Levi não só promove uma espécie de humanização dos objetos da ciência, mas também os utiliza como filtros metafóricos, pois os termos utilizados muitas vezes não se referem exatamente ao trabalho no laboratório ou à química, mas a ações ou a personagens. O fato é que, dentro da totalidade das narrativas, as que não são autobiográficas não apresentam tecnicismos relativos à química: “Chumbo”, “Mercúrio”, “Titânio” e “Enxofre”. E, considerando o conteúdo de todas as histórias, não podemos perder de vista a intenção do autor de discorrer sobre os desafios de sua profissão que, metaforicamente, são os desafios do próprio ser humano diante da realidade que o cerca.

Até então, a literatura de Levi havia se desenvolvido a partir de duas vertentes que a crítica costumou separar: de um lado os seus relatos como prisioneiro, e depois, sobrevivente de Auschwitz; de outro, os contos de fantasia científica e tecnológica. Mesmo considerando que nas quatro obras anteriores o hibridismo está também presente, ilustrado pela variedade de gêneros que nos são apresentados, não podemos deixar de afirmar que, em *A tabela periódica*, tal hibridismo está igualmente contemplado na polifonia de gêneros que, definitivamente, iria marcar a literatura do autor: somam-se às narrativas de tom autobiográfico outras, de ficção, mas que têm em comum com aquelas a matéria-prima da qual provêm, isto é, a química e o universo do trabalho dos químicos.

As narrativas memorialistas de *A tabela periódica*, partindo da necessidade e da vontade de dividir experiências, têm a intenção de narrar momentos significativos da vida de Levi. Assim sendo, as narrativas que constituem esse volume e que se referem diretamente à química e ao ofício de químico são extremamente significativas quando analisamos as considerações do autor acerca do mundo do trabalho. Podemos dizer que, em *A tabela periódica*, Levi planta a semente daquilo que iria tratar com mais detalhes em sua obra posterior, *A chave estrela* (1978), livro no qual o trabalho liberatório, através da técnica e de seu aprimoramento, será exaltado como parte integrante e indissociável do homem, sendo essencial para determinar o seu destino na vida sobre a Terra.

A obra, que traz trinta e dois anos de experiência pessoal do autor, entre 1935 e 1967, seria aclamada, como já citado, como o melhor livro de divulgação científica de todos os tempos. Ao lado de outros escritos com conteúdo científico, a obra é frequentemente citada como um

modelo de eficaz divulgação científica e didática da ciência. Isso porque, baseado no que se diz entre o meio científico, ela promoveu, entre o grande público, a divulgação de alguns fundamentos básicos da química, relacionando as narrativas às características dos elementos da tabela periódica. Podemos dizer que a intenção inicial de Primo Levi parecia ser compor uma obra literária que comprovasse que a química não era um terreno árido para a literatura: o intuito primordial na concepção da obra parece ser o de destacar o aspecto apaixonante presente em sua ciência, afinal, para ele, “a química era algo que servia para tudo: para cultivar-se, para crescer, para se inserir, de qualquer forma, nas coisas concretas, para se educar”. (POLI; CALCAGNO, 2013, p. 57)

Cada elemento químico, segundo Levi afirma no início de “Carbono”, deve significar algo para alguém – e para cada pessoa, algo diverso – assim como uma paisagem tem um significado para aquele que a vê ou que dela se recorda. Tal afirmação parece ser exatamente aquilo que Levi desejava construir: uma narrativa romântica, no que diz respeito ao sentimento que o autor nutria por aquilo que se configurava como a matéria de suas histórias, que levasse em consideração o amor que ele sentia pela química, o desafio estabelecido pela matéria – *mãe e inimiga* – e o sentimento ligado ao seu trabalho de separador e construtor de moléculas. A paixão demonstrada pela ciência e pelo ofício, não somente nas narrativas reunidas nesse volume, mas que invade praticamente toda a sua obra, reflete-se em seu estilo claro, coeso e conciso, o qual preza pela racionalidade e paciente construção.

A química é, para Levi, a responsável por colocar ordem no caos, sistematizar o universo, explicá-lo. Mas, ao mesmo tempo, é uma paixão arrebatadora, quase romântica, ainda mais para o jovem que, ainda nos anos do liceu, enxergava os encantamentos daquele primeiro amor. Em *A tabela periódica*, mesmo que de maneira comedida, na maioria das vezes, é dessa paixão e dessa relação íntima que Levi irá nos falar.

O livro atingiu um sucesso significativo de público, com 32 mil cópias vendidas em um ano, e foi inserido na lista de livros para a escola média, em 1979, acompanhado de um prefácio de Natalia Ginzburg e de notas elaboradas pelo próprio autor, que esclarecem algumas citações e, sobretudo, explicam conceitos relacionados à química e à história. Além disso, foram suprimidas do texto, na edição escolar, episódios ou frases que, na visão do autor, poderiam ser impróprias para os jovens leitores aos quais a edição era dirigida.

Dessa forma, constituindo-se como um dos pontos em torno dos quais giram não só a vida e o trabalho de Primo Levi, mas também, e significativamente, sua literatura, podemos dizer que a química é um dos motivos pelos quais ele saiu vivo do campo de concentração, pois, como relata em *É isto um homem?*, foi após o exame de química que acabou sendo admitido no *Kommando* químico, dessa forma, ficou no laboratório da Buna⁴⁴ nos dois últimos meses de reclusão.

Belpoliti (2010, p. 45) cita um estudioso, Gianlorenzo Marino, professor universitário de química e grande admirador da obra de Primo Levi, que fez um levantamento a respeito da quantidade de elementos químicos ou coisas ligadas ao estudo da química que a obra de nosso autor condensa. Marino encontrou, afora os vinte e um elementos da tabela de Mendeleiev que dão nome aos capítulos do autobiográfico *A tabela periódica*, mais cinquenta e oito elementos da química citados por Levi, em um total de trezentas e setenta e sete citações. Stefano Colonna (2004, p. 25), por sua vez, afirma que as palavras “química” e “químico” aparecem cerca de trezentas vezes nos escritos de Levi, enquanto as palavras ligadas a seu ofício de formação passam de mil registros: além dos nomes dos elementos, aparecem os nomes dos “instrumentos, operações fundamentais da manipulação de laboratório, compostos orgânicos e inorgânicos”.

A química, pois, é uma das chaves que dão acesso a questões centrais na literatura de Primo Levi. Dessa forma, alguns dos conceitos básicos da química são recorrentes e extremamente úteis para a análise interpretativa de sua obra. Aqui, destacaremos um deles: o binômio pureza/ impureza:

⁴⁴ O laboratório de Buna-Monowitz era controlado, numa cooperação entre o governo nazista e algumas indústrias químicas alemãs, pela I.G. Farben. Abreviatura de Interessen-Gemeinschaft Farbenindustrie, a I. G. Farben foi um grande cartel formado pelas principais indústrias químicas alemãs em 1925, que patrocinou a ascensão do partido nazista na Alemanha e serviu como apoio logístico para as ações do exercito alemão. Constituído pelas principais indústrias Alemãs, o cartel I.G. Farben foi desfeito 1945 por determinação dos aliados, voltando as indústrias a se organizarem e trabalharem de forma independente. A partir de então Basf, Bayer e Hoescht são indústrias autônomas que competem entre si.

Na química, a pureza (ou melhor, o grau de pureza) de uma substância, simples ou composta, é a relação percentual entre a quantidade da substância em análise e a quantidade de substâncias totais presentes em uma amostra. Para um composto orgânico, a pureza é determinada, frequentemente, através da medida de algumas constantes físicas (ponto de fusão ou de ebulição, peso específico etc.) típicas do composto puro e que se modificam pela presença de quantidades, até muito pequenas, de substâncias estranhas. No caso de macromoléculas biológicas, o índice ou grau de pureza é medido com métodos analíticos como a eletroforese, a cromatografia etc. (DI MEO, 2011, p. 99, tradução nossa)

A matéria pressupõe a impureza, e tudo no mundo supõe tal propriedade. A vida, para Levi, é contaminação, cruzamento, mistura, composição, hibridação. Ou seja, a impureza é vista como vital e não se pode falar de “pureza da raça”, por exemplo. Obviamente, o tema da impureza está intimamente ligado ao judaísmo na literatura de nosso autor. Ao determinar a inferioridade da “raça hebraica”, por exemplo, o fascismo ignora a prioridade dos aspectos biológicos que determinam a raça, apegando-se a um dogmatismo construído a partir de uma ideologia. Dessa forma, dizer que existe entre os seres humanos uma separação de “raças”, e que uma é mais “pura” do que outra, é ignorar características abundantemente encontradas nos seres naturais, tais como a miscigenação e o hibridismo. A impureza supõe o hibridismo, característica evocada por Levi mais de uma vez (LEVI, 1997, pp. 185-186): “Eu creio que meu destino profundo seja o hibridismo, a divisão: italiano, mas judeu, químico, mas escritor”. Para Levi, ser híbrido é ser impuro, e ser impuro é um fator da natureza, que nega todas as teorias do nazismo para a busca de uma “raça pura e superior”.

A química, que estuda a estrutura e as propriedades da matéria, experimentalmente dedica-se ao comportamento das moléculas submetidas a estímulos físicos (temperatura, corrente elétrica etc.) e químicos (reações); pode ser considerada a chave para entender a vida, o nosso planeta e a sua geologia. Assim sendo, podemos dizer que, dessas perspectivas, nasce um dos objetivos da literatura de Primo Levi: assim como a química diante da matéria e do comportamento das moléculas, a literatura do autor, em sua totalidade, e na diversidade de seus gêneros,

propõe-se a analisar, sobretudo, o comportamento do homem nas mais diversas situações, das quais o *Lager* pode ser considerado o exemplo mais extremo e radical. Levi demonstra-se um etólogo, analisando comportamentos e situações, apresentando personagens curiosas e estabelecendo questionamentos. Invoca para si o papel de observador, afinal, a fonte principal de sua literatura é a observação. A observação é também característica primordial do químico, que deve possuir a astúcia dos olhos e a fina capacidade de raciocínio a partir daquilo que se apresenta diante de seus olhos. Mais propriamente na literatura de testemunho, Levi, dramaticamente, está dentro e fora, observa e é objeto da própria observação, e, no caso do último livro sobre o *Lager*, *Os afogados e os sobreviventes* (1986), que é também sua última obra, coloca em evidência a própria maneira de observar.

Por fim, podemos dizer que a química é, direta ou indiretamente, uma das causas da salvação de Levi do campo de concentração. Apesar de o autor quase sempre imputar a sua salvação à sorte, por vezes ironicamente, sabemos que a sua admissão no laboratório químico da Buna é de fato um dos motivos que o fazem sair vivo de Auschwitz: “Tive sorte, por ser químico” (CAMON, 1997, p. 71). A química é a metáfora preferida de Levi na análise do comportamento humano, bem como na análise da condição humana; povoa sua literatura, com o intuito de descrever e tentar explicar os aspectos mais incompreensíveis do humano. Assim, enquanto químico, seu desafio maior era em relação à matéria: entendê-la, penetrá-la em sua composição, distinguir seus elementos, desvendá-la. Enquanto escritor, Levi entendia que, através do seu “escrever claro”, colocava ao leitor o mesmo desafio em relação à vida e ao mundo que o cercava. Lançando mão da escrita clara e concisa, do escrúpulo de exatidão que o acometia, tentava através de sua literatura compreender criticamente os eventos, esclarecê-los, elucidá-los. A química é, enfim, metáfora para a criação linguística e para a observação dos eventos, de modo que, em hipótese alguma, deve desvencilhar-se da análise e da crítica relativa à literatura de Primo Levi. E, exatamente por isso, na análise que nos propomos a fazer a seguir, a ciência e a química estarão sempre presentes.

REFERÊNCIAS

- ANTONELLO, P. *Il ménage a quattro: Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*. Firenze: Il Monnier, 2005.
- BARTEZZAGHI, S. *Una telefonata con Primo Levi*. Torino: Einaudi, 2012.
- BELPOLITI, M. *Primo Levi*. Milano: Mondadori, 2010.
- BELPOLITI, M. *Primo Levi di fronte e di profilo*. Milano: Ugo Guanda Editore, 2015.
- CALVINO, I. *Assunto encerrado. Discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CAMON, F. *Conversazione con Primo Levi*. Parma: Guanda, 1997.
- CESERANI, R. *Convergenze: gli strumenti letterari e le altre discipline*. Milano: Mondadori, 2010.
- DE GRAZIA, V.; LUZZATO, S. *Dizionario del Fascismo*. Torino: Einaudi, 2005, v.1 e v.2.
- DI MEO, A. *Primo Levi e la scienza come metafora*. Soveria Manelli: Rubbettino, 2011.
- ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. 6ed. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- LEVI, P. *A tabela periódica*. Tradução de Luiz Sergio Henriques. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.
- LEVI, P. *Conversazioni e interviste*. Torino: Einaudi, 1997.
- LEVI, P. *L'altrui mestiere*. Torino: Einaudi, 2011.
- LEVI, P. *Opere*. V.3. Torino: Einaudi, 2018.
- LEVI, P.; REGGE, T. *Dialogo*. Torino: Einaudi, 2005.
- MONTESPERELLI, F. *Tra Frankenstein e Prometeo: miti della scienza nell'immaginario del '900*. Napoli: Liguori, 2006.
- POLI, G.; CALCAGNO, G. *Echi di una voce perduta: incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*. Torino: La Stampa, 2013.
- PORRO, M. La cultura ibrida di Primo Levi. In: _____. *Letteratura come filosofia naturale*. Milano: Medusa, 2009.
- PORRO, M. Scienza. In: BELPOLITI, M. (org.). *Riga*. Milano: Marcos y Marcos, 1997.
- ROTH, P. *Chiacchiere di bottega*. Torino: Einaudi, 2004.
- SNOW, C.P. *As duas culturas e um segundo olhar*. Tradução de Renato Rezende Neto. São Paulo: EDUSP, 1993.

Recebido em: 02/08/2019

Aceito em: 14/09/2019

A EXPERIÊNCIA POÉTICA DE DANILO GIROLDO

LA EXPERIENCIA POÉTICA DE DANILO GIROLDO

Aimée Bolaños⁴⁵

RESUMO: O presente artigo constitui uma leitura de viés hermenêutico do livro de poemas *Vala* (2019), de Danilo Giroldo. A análise está centrada tanto nos aspectos cosmovisivos como compositivos, com particular interesse nas categorias de metapoesia, metapoeta, enunciação metafórica e aberturas simbólicas. Inclui-se, ademais, um diálogo com o autor que aborda sua experiência criativa, motivações, destinatários, dimensões sociais, de modo que também se faz presente a voz e visão do poeta. As conclusões contribuem ao conhecimento da literatura atual brasileira desde a perspectiva crítica de uma obra, evidenciando elementos distintivos de sua poética em uma complexa representação da temporalidade histórica e do tempo humano na poesia.

Palavras chave: Poesia brasileira; cosmovisão; metáfora; poética.

RESUMEN: El presente trabajo constituye una lectura en clave hermenéutica del libro de poemas *Vala* (2019), de Danilo Giroldo. El análisis se centra tanto en los aspectos cosmovisivos como compositivos, con particular interés en las categorías de metapoesia, metapoeta, enunciación metafórica y significaciones simbólicas. Se incluye, además, un diálogo con el autor en el que es abordada la experiencia creativa, destinatarios, dimensiones sociales del poemario, de modo que también está presente la voz y visión del poeta. Las conclusiones contribuyen al conocimiento de la literatura actual brasileira desde la perspectiva crítica de una obra, profundizando en elementos distintivos de su poética en la compleja representación de la temporalidad histórica y del tiempo humano en la poesía.

Palabras clave: Poesía brasileira; cosmovisión; metáfora; poética.

⁴⁵ Doutora em Filosofia, rama da Literatura Latino-Americana - Rostock Universität, Alemanha. Pós-doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Rio Grande do Sul-UFRGS. Professora do pós-graduação em Letras da FURG. Professora adjunta da Universidade de Ottawa. Escritora de ficção e ensaísta.

1 O poeta na crise

O futuro é tão claro,
está por se fazer.
O sentido nunca foi tão evidente.
A ação tudo pode transformar.
“Noite e dia na mente”
Vala

*Vala*⁴⁶ irrompe como livro apaixonado e convulso, visionário e apocalíptico, de indagação subjetiva em sintonia discordante com seu tempo histórico. O poemário desenvolve uma abrangente visão originada na experiência, mas que vai além do pessoal. De modo poético a visão do entorno social, ético, natural, se comunica com afetos, sonhos, projeções do autor que assina o livro: Danilo Giroldo.

Seu livro é essencialmente inclusivo, de espaços do imaginário para compartilhar pensamentos, sensibilidades. Convivem a História e as estórias, só ao parecer menores. O poeta, tomando uma distância de si mesmo, interpreta sem moralismos nem intenção exemplar. Sabe-se, e assim o proclama, no olho da furação. Angústia, dor, incerteza, sideração, depressão estão em *Vala*; também suas contrapartidas: amor, solidariedade, esperança, beleza, humanismo, com a voz da poesia. O sujeito poético mostra sua fragilidade poderosa nas dúvidas e questionamentos, assim como nos desejos e prospecções. Em “Vida e morte” comovedoramente diz:

Que a tempestade me traga novas energias.
Faça-me voltar ao menos à sombra do que eu era.
Devolva-me ao rumo do qual me desviei.
E que os espinhos de vereda que passei,
com as paisagens que vi e as paisagens que vivi,
engrossem meu coro e ampliem minha visão,
pois sei que precisarei.
(p. 43)

⁴⁶ GIROLDO, Danilo. *Vala*. São Paulo: Patuá, 2019. Todas as citações pertencem a esta edição.

O discurso de *Vala* é de perguntas que, dialeticamente, tem e não tem resposta. Quando os tempos vão se reencontrar? Você sabe quem de fato é? Como se livrar das marcas do caminho? Qual é o diâmetro do ponto de vista? O que fizeram com nossos sonhos? Por que não posso sonhar que tenho irmãos em Andrômeda? Em que momento meus montes de átomos passam ou deixam de ser eu? Possivelmente este conjunto relativo ao conhecimento, entre os mais dramáticos:

Qual é a realidade real?
Qual análise é mais fiel?
Qual percepção é mais precisa?
Qual é o caminho do coração?
O que leva ao abismo ou ao andar eterno e inútil?
(p. 24)

Grandes interrogantes voltadas ao indivíduo na reflexão metafísica tocam pontos cardinais de teor ontológico e epistemológico: o ser no conhecimento. Os temas maiores relacionam-se entre si para formar uma unidade plural que abrange tanto a existência no sentido filosófico como a historicidade de sujeito que assume sua crise.

No espaço autorreflexivo confessional, a metáfora do trauma está no centro de *Vala*. Em palavras de Boris Cyrulnik:

As dores psíquicas sempre acompanharam os seres humanos. Mas foram necessários séculos para ousarmos pensar a metáfora do trauma, no qual o impacto externo deteriora de maneira permanente o universo psíquico por um longo tempo. Atualmente, tem sido cada vez mais constante a evocação do conceito de resiliência para falar da capacidade de se refazer psiquicamente após um evento doloroso, para a retomada de um novo desenvolvimento após um traumatismo psíquico. (2013, p.1)

No fundo e na superfície, a crise tem múltiplos significados, pois não só alude ao sofrimento existencial, também implica autorreflexão, escolhas, transformação. Se apelarmos à etimologia, crise vem do grego *krisis* que significa separar, depurar, limpar, cujas raízes semânticas estão também em *crisol* e *acrisolar*. Bela metáfora conceitual o crisol, cheia de possibilidades realizadoras. Assim, crise sinaliza uma oportunidade de

mudança; se certamente tem origem em um trauma, poderá ser regeneradora, de *autopoiese*⁴⁷, processo árduo e até dolorido, se bem necessário, de autocriação na consciência do caos, assim como de produção de novos sentidos, no caso de *Vala*, em uma poesia atrelada à vida. Não por acaso a palavra resiliência, esse “nascer de novo” – no conceito de Cyrulnik – ecoa em todo o livro, até nas páginas mais desesperadas, como expressa o poema “Angustia” de modo lapidar:

O presente, resistência.
O legado, resiliência.
A mente estabilidade, não há!
A força regularidade, não dá!
Algum tempo só.
Tenha dó, não consigo.
[...]
Se for um ciclo, que acabe.
A paz enfim.
Por onde, não sei.
Mas vou encontrar. Será?
(p. 39)

Certamente no livro de Giroldo assistimos a uma formulação de problemas vitais: “Quando o apoio do ambiente permite uma elaboração da descrição de si, é possível observar uma retomada evolutiva dos estilos de apego.” (CYRULNIK, 2013, p.1). Neste processo nada idílico da retomada de si que acontece no confronto com o mundo e consigo mesmo, vale recuperar ademais o conceito do *agon* grego, que originalmente significa luta sem fim e desafio. Assim *Vala* é livro de busca agônica, de produtivos choques, de contrastes gritantes que levam à

⁴⁷ O conceito de *autopoiesis* (dos biólogos Humberto Maturana e Francisco Varela nos anos 70 de século passado) está referido ao funcionamento dos seres vivos com visão complexa, conceito de cognição inseparável do viver. Sendo pensando para nomear a condição dos seres vivos como *autoprodutores de si mesmos*, pelo seu valor teórico e pragmático, se expande a outros campos, destacadamente á literatura.

postulação de outras formas de conhecimento e convivência na recuperação do apego a valores humanistas de justiça social.

Com consciência da crise, desestruturando fatalismos e quebrando paradigmas com a verdade da poesia, *Vala* rompe expectativas e alarga horizontes. Crise não significa imobilidade, pois localizar problemas é criar condições para resolvê-los e superá-los. De tal maneira, o autor se apresenta na obra mergulhando até o mais profundo de si. E não aludo só ao alto teor emocional do livro como testemunho de vida, também a seus julgamentos sociais que incitam à criação de novas bases democráticas, de consenso e participação na ligação com o imediato político. Desta maneira o livro, sendo tão de introspecção, acolhe vivências coletivas na aspiração ao melhoramento humano, motivação maior da poesia através de sua história.

No seio desta aspiração, a poesia de hoje – a de Danilo Giroldo, um estimável exemplo – apresenta um sujeito em processo, que se faz a si mesmo na instabilidade e no deslocamento; fluido, contraditório, evanescente, à semelhança da identidade líquida que postula Zygmunt Bauman, reveladora metáfora da modernidade tardia: “Os fluidos se movem facilmente. Eles ‘fluem’, ‘escorrem’, ‘esvaem-se’, ‘respingam’, ‘transbordam’, ‘vazam’, ‘inundam” (2001, p. 8). Nesta referência é possível imaginar uma significação, entre outras, da metáfora da vala – conteúdo e continente – pela que correm os fluidos em contínuo movimento tanto de afirmação como de negação, preenchendo e esvaziando, imagem graficamente representada no texto, de jogo de palavras visual, que de modo dinâmico abre o livro (p. 7).

A condição humana do autor-personagem-eu poético, ocupa um lugar central em *Vala*, intimamente vinculada ao eu escritural. Quem fala na poesia atual? Como e desde onde? Eis interrogantes fundamentais que incitam a pensar em identidade esfacelada, rumo perdido, procura de sentidos, novos paradigmas. Os sujeitos da alta modernidade estão dilacerados na dramática busca de valores em uma sociedade que os está perdendo.

A visão, como Fernando Pessoa magistralmente caracterizara, é de “espanto, admiração, como de um ser tombado dos céus, a tomar plena consciência de sua queda, atônito diante das coisas” (1986, p. 37), o qual evidencia uma filiação poética que parte de romantismo e alcança um desenvolvimento extraordinário desde o simbolismo, Charles Baudelaire, grande mestre da tristeza pensativa. Esta angústia e dor existencial distinguem a uma considerável zona da poesia da alta

modernidade. No contexto brasileiro, além de Augusto dos Anjos, Ana Cristina César, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade em *Sentimento do mundo* são figuras representativas. O signo comum poderia ser encontrado na figura do poeta que carrega em si os angustiosos tempos, como aparece neste fragmento do poema “Nada”:

Talvez eu me sinta como a aranha
paralisada pela ferroada da vespa algoz,
carregada para um buraco na terra,
assistindo aos ovos do parasitóide
eclodirem no próprio abdômen.
Sentir-se comido vivo por larvas estranhas,
sem dor, só com desespero e impotência.
É o nada desfazendo-se em vida
no tudo cósmico e mineral,
tal qual se originou.
(pp. 17-18)

Desde o eu fraturado, o autor indaga na sua identidade biográfica, traça uma trajetória de vida e olha-se até alcançar uma representação de si, frequentemente na forma do autorretrato⁴⁸ de mundo interior em agudo conflito com os referentes sociais. A subjetividade se objetiva a través de emoções, afetos, ideias, ideais, valores. O esboço autorreferencial é fragmentário, cada poema referido a fases, estados de ânimo e pensamento na vida do sujeito que finalmente se integra como totalidade imaginária, estruturando *Vala*. Visto de conjunto este autorretrato em movimento revela o dramático descenso às profundezas do ser e a ascensão, nada idílica, a uma espécie indefinível de luz que ilumina a reconstituição.

Nesta época pós-tudo, a poesia continua cultuando a palavra como comunicação humanizadora e modo de dizer o indizível, expressiva da subjetividade em crise que se abre ao outro, compartilhando buscas e saberes:

Eu andei bem mal.
Descrente de tudo.

⁴⁸ Ver o apontador estudo de Laura Scararo “Variaciones en la poesía última sobre el autorretrato”.

Sem esperança.
Sem vontade de levantar
para lutar a luta
que eu pensava estar lutando.
[...]
Agora ando melhor.
Voltei a sonhar.
Estou trabalhando.
Ocupado com afazeres.
Pequenas e grandes metas diárias.
Esperança da contribuição para o coletivo.
(p. 23)

Constituiu-se no paradoxo do espetáculo íntimo instaurando novas formas de recepção, pois muda a perspectiva do leitor que é continuamente instigado a se reconhecer nas inconsistências, mas também nas tendências integradoras que estão já patentes na produção do poema, talvez esse “nada” de poema homônimo “desfazendo-se em vida” (p. 18) ou essa retomada no sonho coletivo (p. 23). Assim, longe do qualquer epílogo, tudo está começando a ser descoberto e, quiçá, transformado com a palavra poética que dá conta do eu nos turbulentos tempos atuais, orientação cosmovisiva que resulta muito patente em *Vala* como obra experimental e da experiência vital criativa.

2 O poeta na poesia

*A poesia é minha ponte para o inconsciente,
e dele emergem as respostas
que a consciência por vezes, não quer aceitar.
“Eu e os outros”
Vala*

Compõem o livro três partes principais. Conjuntura: dor e reação; Espaço: presente e passado; Gente: origem e amor. Cada uma de estas partes une um conceito definidor e duas nomeações indicativas de conteúdos complementares alusivos à personalidade poética. Evidentemente a estrutura externa do livro, correspondendo aos grandes núcleos temáticos, sinaliza resistência e, ainda mais, resiliência, entendidas em sua relação orgânica. Nesse âmbito que vai da dor ao amor, o autor desdobra sua identidade atento à alteridade própria e

alheia para se configurar como figura complexa, em crise e na busca, a qual promove a ação comunicativa.

O autor faz traça seu retrato escrevendo *Vala* porque a poesia constitui uma tentativa de contornar a angústia, ponte para o inconsciente e o simbólico, quem sabe se as respostas procurando uma forma emergente. Nesta ordem de pensamento, as categorias de metapoema e metapoeta resultam altamente expressivas. Em opinião de Víctor Zonano (2005-2006, p. 209), o termo de “metapoética” tem uma analogia com a concepção jakobsoniana da função metalinguística que se manifesta quando a linguagem concerne ao próprio código verbal. Então, em um texto “metapoético” a linguagem refere-se à poesia mesma, aos problemas inerentes a sua criação. Verónica Leuici (2012, p. 8) indica que se chamamos metapoema ao poema que se exhibe como tal e revela seu caráter de artifício ou artefato, o metapoeta é o autor-poeta que se coloca na pele da personagem-poeta. Para Laura Scarano (2014, p. 43) o conceito de metapoeta é uma noção operatória para indicar que o eu lírico se identifica explicitamente com o poeta-autor na linha do correlato autoral.

Na metapoesia, a ficcionalização do autor-poeta faz dele uma personagem que atua no texto como figura discursiva. Transcendendo a visão romântica que iguala autor empírico e sujeito lírico, os entendimentos da poesia contemporânea consideram ao autor como uma função ou efeito do texto, diga-se Danilo Giroldo parte da ficção poética. Aqui vale lembrar que ficção não é antônimo de verdade, mas uma criação de imaginário. No conceito de Juan José Saer (2014, p. 16), uma espécie de antropologia especulativa, concepção muito patente em *Vala*.

Quem assina o livro, que não é quem existe, está também dentro do escrito como metapoeta característico de uma tipologia de poema que situa em primeiro plano a figura autoral. Na minha interpretação, o autor – com suas nuances, visões, temporalidades – desdobra-se no sujeito discursivo e vice-versa, verdadeiro jogo de espelhos. A figura autoral está explícita nos metapoemas, mas também disseminada no livro, concentrando e expandindo uma desafiante gama de significados que tem a ver com rasgos – físicos, profissionais, espirituais, de visão de mundo – cuja referência é autobiográfica.

Os metapoemas são recorrentes, tematizando a poética, o processo criativo, os sentidos e formas compositivas referidas ao poeta-autor como figura imagética. Desde os primeiros poemas, sua imagem escrevendo alcança dimensão simbólica a partir do corpo da vida: “Pela ponta dos dedos o fluxo se dá” (p.13). Neste texto, significativamente titulado

“Inspiração”, no *feche* aparece a criação poética como catarse que sendo específica deste texto, subjaze nos estratos mais profundos de toda obra:

Enquanto houver dor, saudade e nostalgia,
haverá versos de amor e esperança.
Mesmo que a vontade seja curvar-se,
enrolar-se e sumir dentro de si.
A poesia acalma a mente e o coração,
ou seria impossível sobreviver.
Tal qual a Copaíba,
secar e morrer de tristeza.
(p. 13)

Em “Biosfera cósmica”, o poeta diz: “Traço um paralelo, livremente especulativo, que a poesia me permite” (p. 197). Nesse vínculo entre poesia e especulação encontra-se uma chave de poética. O autor pensa o mundo e a si mesmo na poesia. Nela mergulha no intento de compreensão, mas também de superação catártica da crise, a partir do reconhecimento das relações sociais alienantes, diferenciando a emoção conceitual da poesia “versos que se explicam por si” do discurso de retórica mais intelectualizada:

Tão fantásticas são essas reações físico-químicas.
Capazes de exceder a própria química
e gerar dor e afeto, medo e esperança,
amor e ódio, dúvidas sem conclusões.
Incômodos gerados em camadas tão profundas,
que produzem versos a se explicar por si,
algo que nenhum ensaio faria melhor.
(p. 125)

O processo criativo é de autorrealização, portanto liberador; funciona como terapia e bálsamo, estratégia de sobrevivência e, sobretudo, como outra forma de conhecimento, não importa duração nem alcance em relação ao longo inverno que se aproxima, nem ante a grande interrogante do futuro. Se algo caracteriza *Vala* é a renúncia às soluções fáceis, quiméricas. A tristeza vem entre “o primeiro e o vigésimo verso” que compõem o poema, mas também assoma a “breve esperança”:

Tristeza incubada.
Ela virá, eu sei.
Dois segundos entre o primeiro
e o vigésimo verso.
Breve esperança e a realidade batem à porta.
Um longo inverno se aproxima,
empilhando raiva, tristeza e frustração.
O futuro?
Não sei, espero sobreviver.
(p. 16)

Nesse âmbito, o autor escreve porque vive sua poesia de encarnação vital, ela inspira e impulsiona nesse “caminhar pra frente” no sentido social e em consequência, humano. Para isso, cava em seu mundo interior, de turbulências e perplexidades a partir de um ponto de vista relativo à possibilidade de superação do individualismo na retomada de práxis comunitárias:

Qual é o diâmetro do ponto de vista?
É discricionário.
Depende de quem olha,
de querer interseccionar círculos,
caminhar pra frente,
sobrepor interesses coletivos aos individuais.
Este não é um poema otimista.
(p.25)

Ao procurar sustento nas genealogias, linhagens e filiações, tanto familiares como sociais e da natureza, encontra “uma crença na minha essência agnóstica” (p. 108). Expandida ao cósmico, a vida monofilética cria um elo entre uma espécie ancestral e seus descendentes, forma inédita de comunhão universal:

Se ao menos uma bactéria
fosse encontrada em Marte,
com ácidos nucleicos e síntese proteica,
que alegria eu sentiria.

Deitaria no meu túmulo

com um feliz sorriso
e em meu epitáfio estaria:
aqui jaz alguém que acredita
na monofilia da existência.
E que os memes de Dawkins
preservem, ao menos por um tempo,
esse evidente desatino.
(p.108)

Este metapoeta, ostensivamente biólogo, viaja no tempo e espaço, olha fora e dentro na procura de alicerces. Questões cardinais da história pessoal e social, do ofício, da família, das origens, assim como os espaços citadinos, a cultura material e espiritual de uma região tornam-se ancoragem. Ponto alto, a imagem da natureza do deslumbrante pampa costeiro:

Há de se ter reflexão e contemplação,
pertencimento e atenção,
para entender a beleza do pampa costeiro.
E nem se fale das praias e lagunas infindáveis.
Olhos habituados aos recortes montanhosos
resistem a entender a etérea e eterna planície.
Os alagados irregulares brotam sem sentido.
Compõem um mosaico de cor e vidas múltiplas,
diversidade que aflora no antes singelo campo.
(pp. 74-75)

À plenitude natural, também ameaçada, que o circunda se opõe a miséria e injustiça reinante (patente nas imagens contrastantes das cidades), com inequívoca intenção de crítica. A natureza é representada na relação com o poeta como processo e não constância, no potencial espiritual da experiência desse mundo e de sua importância como espaço ainda incontaminado. O falante em *Vala* quer traduzir pela palavra poética o caráter inefável do mundo natural, na união do corpo do poeta e o corpo infinito da natureza. Sua visão carrega a história humana e da pessoa na biosfera, denota uma ética ambiental que reconhece a responsabilidade política para com o meio ambiente.

Nesta celebração da natureza, enquanto paraíso ainda não perdido, sobressai um poema como “Sananduva” que deixa ver o encantamento do poeta ante a beleza do reino natural, fonte de vida:

Erytrina crista-galli.
Quando o nome científico é poesia.
Cortiçera do banhado.
Quem conhece não esquece o espetáculo.
[...]
Quando te veem sem folhas,
só com o caule e os galhos,
podem pensar que morreu,
mas tal qual a corticeira, vais renascer,
e será com a força
do mais intenso vermelho.
(pp. 78-79)

Os saberes sensíveis permitem olhar e descrever desde uma flor até a vala que, por fim, poderá se tornar “amuleto de vida” (p. 128). E dentre os saberes, distingue-se o poético porque, caso contrário, não estaríamos falando de poesia. Em tal sentido, é notável a variedade de registros: coloquialismo, concretismo, efeitos de oralidade, lirismo. Também a diversidade das formas enunciativas que poderão ser de síntese conceitual-imagética ou de mais extenso fôlego argumentativo. E, em todos os poemas, uma sintaxe nada convencional, atenta às potencialidades da linguagem e marcadamente experimental: jogos de palavras, conceitos ao avesso, troca de significados, polissemia, rupturas de sistema, argumentos e contra-argumentos, afirmações que contém sua própria negação, salutar relativismo, todas estas modulações fazem possível a fluência livre do pensamento na riqueza da expressão poética.

Em *Vala* o significado oscila, está sendo e deixando de ser, a velha e sempre nova sabedoria dialética contraposta às oposições binárias. Os significados são movediços, a desvendar na função leitora, de modo que se correspondem composição e visão. Repare-se, por exemplo, nesta imagem inicial de “(Re)Evoluções em espiral”, a partir da qual se desenvolverá um extraordinário poema de simbiose metafórica entre o observador e o observado:

Atônito observo as espirais.
E, espiralmente, movimento-me,
perdendo a referência e a direção.
Busco conduzir a rota,
analisar a trajetória,
incapaz de saber o que restará
depois que os furações passarem.
(pp. 66-67)

3 O metaforismo no poesia de *Vala*

*Você pensa que está fora,
mas está mais dentro que nunca.
“Sonhos de mudança”
Vala*

Um lugar muito criativo ocupa o metaforismo e suas derivações simbólicas. Flor, planta, planície, mar, gema, nada, cinza, buraco, brete, espiral, anteparo, casa em demolição, fora, dentro e sempre vala, na composição viram metáforas vivas, de invenção, que categorizam o mundo porque levam em si uma forma de conhecimento pelo olhar da poesia. Repare-se na efetiva síntese de metapoema e enunciação metafórica:

Os versos correm
como a água desce o monte.
Às vezes fortes como corredeiras,
outras vagarosos feito remansos.
Aliviam a pressão e desaguam no papel.
Não tarda e outra tempestade virá,
agitando moléculas na mente do poeta.
Nova tromba d'água está por vir.
Tantas quantas forem as injustiças.
(p. 13)

O singular tecido metafórico de *Vala* faz possível outra lógica, tão ambígua como eloqüente. Certamente ao invocar a metáfora de criação, impossível não pensar em Paul Ricoeur quem reformula o conceito, fundamentalmente em *A metáfora viva* (1975), mas muito presente em sua obra, ao refletir sobre o sujeito do tempo humano na poesia

contemporânea. Na teoria de Ricoeur a imaginação aparece como síntese constitutiva dessa identidade cheia de nuances que implica novos horizontes cognoscitivos e maneiras de estar no mundo.

Na teoria da poesia o vínculo entre imaginação e metáfora é fulcral. Ricoeur considera que a imaginação produz sentido, no fundamental, pelo uso metafórico da linguagem. Distinguem-se estes enunciados metafóricos pela atribuição predicativa transgressora que integra campos semânticos heterogêneos e nem sempre compatíveis, estabelecendo outras formas de parentesco. As metáforas de criação, como notavelmente aparecem no livro de Girolodo, trazem consigo, além da inovação semântica, efeitos de ressonância, reverberação, eco. Elas geralmente formam redes coerentes a partir de uma que funciona como matriz. Contudo, é imaginação a que regula a impertinência semântica e oferece novas pertinências. A mediação do imaginário faz emergir os significados.

Para Ricoeur, portanto, a imaginação cria visões de mundo: “Aperceber, contemplar, ver o semelhante, tal é no poeta, é claro, mas também no filósofo, o golpe de gênio da metáfora que reunirá a poética à ontologia” (2000, p. 4). O poeta é um artifice que engendra e configura imagens, cuja verdade não é literal, mas metafórica, na suspensão da referência de primeiro grau – o brete, a orquídea – que remite a uma segunda, não necessariamente realista nem irreal, se bem expressiva da “nossa pertença profunda ao mundo da vida”, assim como da “ligação ontológica do nosso ser aos outros seres e ao ser.” (RICOEUR, 1989, p. 220). Este vínculo essencial entre poética e ontologia, entre poesia e conhecimento, implica outra proposta do conceito de metáfora – para a preceptiva tradicional só ornamento como figura da linguagem –, aporte da maior relevância de uma linha de pensamento que vem de Aristóteles a Ricoeur e nos últimos anos desenvolvida pela poética cognitiva⁴⁹.

Unida à teoria da metáfora, Ricoeur adentra-se no símbolo. De tal modo, sua hermenêutica defende o valor filosófico do símbolo para o conhecimento do ser e do mundo, suas potencialidades de reconfiguração da multiplicidade de significados que se integram como visão de mundo. Em contraposição à ideia do esvaziamento de sentido patente em uma zona considerável do pensamento pós-moderno, na interpretação de

⁴⁹ Ver George Lakoff e Mark Turner: *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, especialmente o segundo capítulo “A Power of Poetic Metaphor”, pp. 57-139.

Ricoeur o símbolo dá sentido, dá “que pensar”. Mas também nele “tudo está dito em enigma”, portanto é preciso começar e recomeçar na dimensão do pensar (1991, p. 283). Neste sentido, possivelmente as irradiações simbólicas da metáfora seminal da vala, que recorre todo o livro e lhe dá nome, uma das mais desafiantes pelas múltiplas conotações.

Então, vale reparar nesse rico caudal imagético que distingue o discurso poético de Giroldo. Em “Soneto a uma flor” (p. 41), à pergunta de “Qual seria a flor que melhor representaria minha dor”, as respostas são pensadas de modo metafórico, em uma imaginativa invenção atrelada ao sentimento. Neste soneto, o poeta coloca algo novo, que embora já esteja, será percebido de outra forma, neste poema na alusão ao difícil viver: o cravo da despedida, a rosa despedaçada, a violeta a definhando, a orquídea paradoxal que ao encontrar seu propósito, perde o brilho insólito.

Como postula a poética cognitiva (LAKOFF & JOHNSON, 1980), as metáforas vão além da gramática ou léxico. Ler uma metáfora implica reconhecer dois domínios cognitivos, portanto, conceituais: o domínio origem de natureza experiencial e o domínio alvo de caráter simbólico e significados abertos que institui um conjunto de possibilidades relativas ao imaginário do autor, da história da poesia e da historicidade que sustenta a própria metáfora. Assim em *Vala* e no contexto da violência cotidiana, com explícita consciência metapoética, a figura autoral assume ironicamente a voz do opressor: “Cale-se ou vai virar peneira./ Literal ou metaforicamente” (p. 58). A relação entre o domínio origem (a peneira) permite compreender pela via da imaginação o domínio alvo, criação de leitor, motivado pela proposta autoral.

Desta maneira também aparece em “Buraco”, com sua efetiva enunciação metafórica que articula o discurso a nível simbólico. Este texto, pela sua natureza performática (instruções para cavar um buraco), demanda participar em uma ação que tem varias camadas de significados. A interpretação vai do literal (domínio origem) ao simbólico (domínio alvo) e vice-versa em um movimento que apela à experiência de quem lê se perguntado, além do óbvio, o que é um buraco. Instigante e desestabilizador, o poema finalmente avisa:

A quem possa interessar:
se for cavar um buraco,
não esqueça de deixar uma corda,
presa na superfície,

para fugir ou se enforçar,
quando perceber que o buraco é só um buraco,
e não há nada a procurar.
(p. 45)

Sem dúvida, a poesia pode estremecer, desafiar, transformar nossos esquemas de conhecimento. Em *Vala* o pensar metafórico é encorpado, imaginativo, cognitivo e, principalmente, expressivo do processo de constituição desse pensamento, mostrando ao sujeito interagindo com o mundo de uma maneira nada convencional. Sendo do sistema conceitual relativo ao modo como compreendemos e orientamos nossas ações, a metáfora tem, ademais, teor emocional. Desta forma, diz algo muito importante sobre criatividade, porque ao passar de um domínio mais conhecido a outro por imaginar, configuram-se assim novos significados que incentivam a imaginação leitora. Entendemos os enunciados metafóricos porque temos referências comuns. Seus processos criativos não são tradicionais transferências ou translações de sentido, porém um fenômeno conceitual que funciona dentro de um modelo cognitivo. Não só uma forma de expressar, mas de pensar, de compreender o mundo. Precisamente nesta concepção, o metaforismo de *Vala* torna-se altamente ilustrativo.

Como livro de pensamento e da afetividade, de perguntas físicas e metafísicas, de inquietações éticas e políticas, a metáfora e o símbolo conceituam sem doutrinar, propiciando a livre interpretação que une autor e leitor na busca de sentidos. Questionar, imaginar, interrogar, criticar, propor mundos alternativos, tudo faz parte de *Vala*, livro corajoso que exhibe sua primeira pessoa cavando a fundo para deixar em aberto. Ferida e fenda, buraco e leito de rio, cova e canal das águas vivificantes e muito mais pode ser vala na imaginação poética: “barreira, repositório, reservatório” (p. 128). Sobretudo a metáfora de vala fica aberta ao desconhecido. No hermetismo e transparência de seus símbolos, *Vala* incita a leituras de imprevisíveis ressonâncias, especialmente quando o leitor entrega-se às fulgurações da poesia no vislumbre de que “o modo simbólico estará lá onde finalmente tivermos perdido a vontade de decifrar a qualquer custo”. (ECO, 2003, p. 143)

Além da polaridade simplificadora de otimismo e pessimismo, ao entender que a morte faz parte da vida e não é exatamente seu oposto, escavando simbólica e metaforicamente na crise, o livro de Danilo Giroldo pensa no seio dos paradoxos, atua no poético indefinível,

aprofundando nos conflitos do conhecer e fazer, sem escolhas fechadas. Neste espírito, e desde nossas angústias, frustrações e desatinos históricos, talvez possamos criar alternativas sociais e humanas, tão difíceis como promissórias.

4 Diálogo com Danilo Giroldo sobre *Vala*

Aimée G. Bolaños (AGB): Como foi a experiência criativa de Vala? Quais foram tuas motivações principais? Como foi se colocar no meio da crise e falar sobre ela poeticamente? Qual é tua posição sobre autopoiese e resiliência na poesia?

Danilo Giroldo (DG): *Vala* nasce do inconformismo e da sensação de desajuste em relação ao mundo real. Esse sentimento me acompanha há muito tempo. Toda a compreensão de mundo e sociedade que venho formando desde a adolescência é revestida de um profundo desconforto com a percepção da realidade. Deste inconformismo emerge uma projeção, que cada vez mais percebo como utópica, de uma realidade idealizada e possível de ser construída. Esta projeção determinou meu comportamento como cidadão e me aproximou, também desde cedo, de lugares e espaços de tomadas de decisão e gestão, ao ponto de me levar à Reitoria da FURG. A posição de Pró-reitor, e depois de Vice-reitor, me possibilitou colocar muitos dos meus sonhos em prática e os tornar realidade coletiva. Mas eis que a conjuntura política e social muda drasticamente em pouco tempo, emerge o fascismo, neo-fascismo ou qualquer coisa semelhante que ainda não sabemos caracterizar com o devido distanciamento e precisão. Desaparece qualquer possibilidade de construção de consensos e se aprofunda no nosso território uma crise social sem precedentes com a desestruturação da indústria naval. Esse contexto me decepciona profundamente, surge um sentimento de imensa impotência e, após uma séria lesão no joelho, as dores surgem de todo o lado com uma intensidade que eu ainda não havia vivenciado. Ou seja, o desajuste em relação à realidade supera qualquer limiar que eu já tenha experimentado e abre-se uma *Vala* em mim, como retrata o Colofão na última página do livro. Caracteriza-se a crise e a expressão em versos foi a forma mais precisa de representar e, ao mesmo tempo, aliviar as dores que chegaram a níveis insuportáveis. *Vala*, dessa forma, é também um registro de como o surgimento do neo-fascismo brasileiro atingiu e influenciou alguém em posição de gestão e que fazia da construção de consensos o seu dia a dia.

O meu encontro com a obra de Maturana é recente, mas potente e também coincidente com o meu processo criativo. Quero me aprofundar mais em seu pensamento e obra, mas o pouco contato que tive já foi como se eu o tivesse lido há muito tempo e como se ele tivesse influenciado muito da minha visão de mundo e sociedade. Somos ambos biólogos, o que produz uma percepção muito particular. Acho que a teoria da autopoiese é válida para compreender muito do comportamento dos seres vivos, especialmente em relação ao efeito do meio na capacidade de autoprodução e autorregulação dos seres. A poesia é, portanto, na minha visão, um exemplo fantástico de comportamento autopoietico, quando se torna manifestação do efeito do mundo exterior sobre os sistemas nervosos humanos e também atua para autorregulá-los. A resiliência, da mesma forma, se torna produto destas flutuações no meio exterior e suas influências sobre a nossa percepção. Ou seja, poetizar é uma forma de resistir às perturbações externas que afetam nossos sentimentos, de modo a conferir resiliência ao nosso ser contra estas próprias perturbações.

AGB: Como te autodefines? Que relação existe entre o autor e o sujeito poético do livro?

DG: Creio que sou um sujeito que luta diariamente contra essa sensação de desconforto com o mundo exterior. O presente é fundamentalmente ruim, o futuro bom e utópico, dependente, portanto, da esperança. Isso não significa que eu não valorize os prazeres diários individuais. Eu os aproveito intensamente como forma de suportar o incômodo com o ambiente coletivo. Não deixo de amar, de me alegrar com as pequenas conquistas diárias, de sentir os efeitos das endorfinas produzidas com o esporte e com o convívio social que me fazem, sim, ser uma pessoa intensa em todo o meu fazer e majoritariamente alegre. Porém, um sujeito que convive paradoxalmente com uma tristeza profunda com o ambiente coletivo degradado. Assim, creio que o meu sujeito poético representa muito mais o desconforto com o ambiente coletivo, do que com os meus prazeres individuais. Muitas pessoas me procuram preocupados comigo depois de ler meus versos e eu procuro dizer que aquilo é uma parte de mim, não o meu todo. Ou seja, autor e sujeito poético tem bastante aderência, mas ela não é total, pois só parte de mim se expressa nos versos.

AGB. *Como dialogam poesia, ciência, ética e política?*

DG: No meu processo criativo o diálogo é intenso. De todas as formas que eu já experimentei para propor este diálogo, a poesia é de longe a mais eficiente. Consegui expressar sentimentos e ideias presos há muito tempo dentro do meu peito e do meu cérebro. Posso citar os exemplos de “Ode ao micróbio pioneiro”, “Biosfera cósmica” e “Eu e os outros” como expressões deste diálogo. A biologia e, especialmente, o evolucionismo, são formas particularmente interessantes para discutir ética e política, permitindo que se debatam comportamentos e adaptações humanas de uma perspectiva pouco usual, mas muito interessante e disruptiva. Penso que esta é uma contribuição que a minha obra poética ousa trazer.

AGB: *Como caracterizarias tua poética? Que é para ti a poesia? Por que os metapoemas e o metaforismo? Especialmente a metáfora de vala, que sentidos poderia ter?*

DG: Eu ainda tenho dificuldade para caracterizar a minha poética. Tenho recebido impressões e discutido com parceiros, mas não sei se tenho distanciamento suficiente para fazê-la adequadamente. Creio que, no máximo, consigo dizer que ela é fortemente influenciada pela minha percepção e reações em relação ao mundo exterior. Além disso, a forma com que me expresso poeticamente é pela construção de metáforas, que talvez sejam absurdas para muitos que me lêem, mas representam a percepção do mundo exterior pelo meu sujeito poético. Penso que o metaforismo é muito marcante na minha produção literária, talvez por promover um certo distanciamento entre sentimento e palavra. Percebo que esse afastamento é importante para estimular a cognição a resignificar a forma mais pura do sentimento.

Quanto aos metapoemas, penso que eles são parte da minha própria tentativa de compreender o processo criativo que se desencadeou de forma intensa. A criação de um poema se dá de dentro para fora, em um processo intuitivo e, muitas vezes, até inconsciente, revelando impressões, análises e sensações antes escondidas pela racionalidade.

“Vala” é uma metáfora de muitos significados. Creio que a maioria deles está expressa em diferentes poemas do livro. Copio abaixo o Colofão que creio responder um pouco dessa questão:

Em 2018, uma vala se abriu em mim,
dentre tantas que já existem no mundo.

Vala é barreira, às vezes quase intransponível.
Vala é repositório.
Vala é reservatório.
Vala é desconhecido.
Dor, frustração, fracasso e impotência
acumularam-se no meu peito.
Subiram para a garganta.
Não saíram pela boca.
Foram direto para o cérebro e lá se alojaram.
Quando a dor física veio,
a vala se abriu.
Saiu tanta coisa dela,
e ainda sai,
que é difícil compreender.
Já não quero mais entender,
só ler e escrever,
escrever e ler.
A dor amansou,
a indignação nem tanto.
Vala agora é um amuleto,
cuidado com muito carinho.

AGB: Como imaginas teu leitor? Que gostarias que chegasse a teus destinatários? Hoje, que o livro tem vida própria, como te relacionas com ele?

DG: Este tem sido um exercício interessante que tenho me dedicado mais recentemente, imaginar e tentar compreender o meu leitor. Também não é tarefa fácil e ela não é um pressuposto para o meu processo criativo. Eu imaginava que interessaria a leitores com sentimentos, dores e impressões do mundo semelhantes as minhas, mas a prática não tem confirmado isso. Tenho visto leituras tão diversas quanto interessantes dos poemas que estão no livro, de modo que esse exercício de imaginação serve mais como aprendizado sobre o meu sujeito poético, do que propriamente uma fonte de inspiração no processo criativo. Por outro lado, a poesia é uma potente forma de comunicação e percebo que intenciono comunicar que é preciso ressignificar a realidade coletiva a partir do nosso papel individual na sociedade (soa bem Belchior isso). Creio que busco também representar a avaliação de que esta realidade coletiva não é boa, tampouco a atuação individual em busca de um futuro coletivo. De alguma maneira, demonstrar que é possível um futuro

coletivo mais justo, construído inclusive a partir da rede de afetos que desenvolvemos por lugares e pessoas durante nossas vidas.

O meu relacionamento atual com o livro é conflituoso, muito variável e volátil. Tem dias que estranho e detesto as palavras que compõem os poemas, outras vezes elas voltam a produzir em mim o mesmo sentimento que aflorava no momento da escrita. Mas, ao cabo, tenho sempre a certeza que a escrita e publicação deste livro me tornou um ser humano melhor.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- CYRULSKI, B. *Resiliência: nascer de novo*. 2013. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/institucional/programas/primeira-infancia/artigos/artigos-ano-2013-1/resiliencia-nascer-de-novo-boris-cyrulnik-ano-2013>> Acesso em: 29 junho, 2019.
- ECO, U. *Sobre a Literatura*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2003.
- GIROLDO, D. *Vala*. São Paulo: Patuá, 2019.
- LAKOFF, G.; TURNER, M. *Metaphors We Live By*. Chicago: Chicago University Press, 1980.
- LAKOFF, G.; TURNER, M. *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: Chicago University Press, 1989.
- LEUCI, V. Poesía y autoficción: una alianza posible. In: Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria *Orbis Tertius*, VIII. *Memoria académica* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 7, 8, y 9 de mayo, pp. 5-14, 2012. Disponível em: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2356/ev.2356.pdf> Acesso: 5 agosto, 2019.
- PESSOA, F. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- RICOEUR, P. *Do Texto à Ação*. Ensaios de Hermenêutica II. Porto: Rés, 1989.
- RICOEUR, P. *O si mesmo como o outro*. Campinas: Papirus, 1990.
- RICOEUR, P. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2000.
- SAER, J. J. *El concepto de ficción*. 4ª ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.
- SCARARO, L. *Vidas en verso: autoficciones poéticas*. Santa Fe: Ediciones Universidad Nacional del Litoral, 2014.

SCARARO, L. Variaciones sobre el autorretrato en la poesía última. *Versants*. Revista suiza de literaturas románicas, vol. 3, no 64, pp. 13-22, 2017.

ZONANA, V. G. El rabadomante sagrado, texto metapoético de Jorge Enrique Ramponi. *Piedra y Canto*. Cuadernos del CELIM, no. 11-12, pp. 219-229, 2005/2006.

Recebido em: 22/08/2019

Aceito em: 14/09/2019

JULIANO GARCIA PESSANHA EM SUAS OBRAS⁵⁰

JULIANO GARCIA PESSANHA IN HIS WORKS

Suelen Ariane Campiolo Trevizan⁵¹

RESUMO: A escrita de si é especialmente produtiva para se pensar o estatuto do literário, pois, a despeito das limitações inerentes à linguagem para retratar qualquer acontecimento, traz implícita uma promessa de referencialidade. Assim, quem escreve dentro do espectro autobiográfico necessariamente precisa lidar com essa aporia. O crítico, por sua vez, não pode perder de vista a diferença entre dado factual, real e ficção na leitura desse tipo de obra. Considerando essas questões teóricas, o presente ensaio analisa textos de Juliano Garcia Pessanha (1962), escritor que busca na tradição testemunhal a forma para produzir performances e heterotanografias sobre traumas pessoais. Para compreender a especificidade desse autor, discutem-se antes os conceitos de testemunho (Agamben e Levi), autobiografia (Lejeune e de Man) e autoficção (Klinger). Por fim, retoma-se a discussão, ainda longe de terminar, sobre a relação entre vida e obra na literatura.

Palavras-chave: Juliano Garcia Pessanha; escrita de si; testemunho; autobiografia; heterotanografia.

ABSTRACT: The self-writing is especially productive to think about the status of the literature, because, despite the inherent limitations of language to portray any event, it implies a promise of referentiality. Thus, those who write in the autobiographical spectrum necessarily have to deal with this aporia. The critic, in his turn, must not disregard the difference between factual, real and fiction while he's reading this kind of work. Considering these theoretical issues, this essay analyzes texts by Juliano Garcia Pessanha (1962), a writer who seeks in the testimonial tradition

⁵⁰ Referência ao livro *Nietzsche em suas obras* (1894), no qual Lou Andreas-Salomé analisa como aspectos da vivência do filósofo atravessam a produção bibliográfica dele.

⁵¹ Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG.

the form to produce performances and heterotopographies about his personal trauma. To understand the specificity of this author, the concepts of testimony (Agamben and Levi), autobiography (Lejeune and de Man) and self-fiction (Klinger) are first discussed. Finally, the discussion, still far from over, that relates life to writing in literature is retaken.

Keywords: Juliano Garcia Pessanha; self-writing; testimony; autobiography; heterotopography.

Mas eu não sofro de auto-observação. A auto-observação implicaria pensar que algo jorrasse antes para ser depois observado. Haveria uma precedência do gesto e da opacidade inomeada sobre o que é, além, clarificado. Mas não é assim que me acontece. Os nomes precedem tudo.

Juliano Garcia Pessanha, “Equação natal: presença roubada”

1 “Eu sou legião”

É tudo verdade? Aconteceu exatamente como você relata? O leitor ingênuo que sempre há dentro de nós gostaria de fazer essas perguntas aos autores que escrevem dentro do espectro biográfico – autobiografias, memórias, autoficções, diários, testemunhos etc. Se não deixamos esse impulso ir às vias de fato, é por medo de soarmos ridículo e, principalmente, por desconfiarmos de que a resposta não resolverá a inquietação que tais narrativas provocam. Certo dia, porém, cansada de escavar registros documentais sobre Juliano Garcia Pessanha e frustrada por esses serem tão escassos em plena era das redes sociais, sucumbi à tentação de lhe fazer as famigeradas perguntas. Ele respondeu ao meu e-mail em duas linhas. Na primeira, escreveu “posso te dizer que trabalho bem rente aos acontecimentos”, e abaixo, “tem teor testemunhal”.

Ora, “bem rente” significa proximidade com o acontecimento, mas não coincide com o próprio, assim como o viés testemunhal também não. O motivo, bem óbvio, é que a língua nunca será capaz de traduzir fielmente os acontecimentos, de modo que, por mais que se almeje à objetividade no ato de fala, todo enunciado produz equívocos. Para participar do jogo da língua, é preciso se submeter a essas regras, que

eliminam qualquer possibilidade de se chegar à coisa em si. Somos atirados numa teia de sentidos, que percorremos ora esperançosos de atingir o fim (ao menos, algum fim), ora pressentindo que ela possa ser infinita. Talvez o melhor seja fazer como Nietzsche e abandonar de vez a intenção de buscar a coisa em si.

Meu e-mail resultou no já previsto: senti-me ainda mais ingênua, envergonhada por aquela obsessão pelo factual. Estudar a obra de um autor vivo é um privilégio quando ele está disponível ao diálogo, aberto para explicitar suas vivências, leituras e questões literárias. Mas, em se tratando de uma literatura autobiográfica, pode ocorrer de o crítico tomar o artista como o referente único ou principal da obra, um atestador da verdade no texto, conforme uma das concepções de “*auctor*” apresentadas por Giorgio Agamben (2008, pp. 149-150). Isso se torna ainda mais problemático quando se desconsideram as diferenças entre o dado factual, o real e a formulação ficcional. Embora todos eles vinculem-se em alguma medida aos acontecimentos e possuam uma faceta documental, não podem ser tomados como sinônimos.

De modo bastante resumido, o dado factual é o registro de ocorrências possíveis ou efetivas no mundo real⁵². Tendo um caráter referencial, demanda uma linguagem e uma percepção de mundo compartilhadas. Já o real, sob a perspectiva psicanalítica lacaniana, relaciona-se àquilo que não é simbolizável e que perturba qualquer visão harmoniosa de realidade. A arte contemporânea, segundo Hal Foster (2017), vale-se bastante da repetição de imagens traumáticas a fim de resgatar o real, que em geral é descartado ou banalizado na experiência cotidiana. A ficção, por fim, organiza diversos registros de fatos ocorridos ou imaginados, segundo uma coesão determinada por um autor, em parte consciente, em parte inconscientemente, sob a influência de um “espírito da época” (*Zeitgeist*) e de um repertório pessoal, resultando numa narrativa permeada por muitas lacunas, previstas ou não.

Para ser ainda mais explícita, o dado factual diz respeito à experiência que a linguagem pode descrever, o real, à experiência que escapa à linguagem, e a ficção, à própria linguagem. Os três são formas de se arquivar os saberes, porém os próprios acontecimentos restam intocados por essa tentativa de estabelecer a memória do acontecido. Mesmo a memória, no fim das contas, não permanece fixa, dado que o

⁵² BUNGE, M. A. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 2002. Verbo “fato”.

arquivo é “campo de disputa, espaço de conflito entre gêneros discursivos, choque de interpretações” (MARQUES, 2015, p. 40). Assim, o arquivo está sempre aberto para adições, exclusões, rearranjos e interpretações, à mercê de curadores e leitores.

Ora, se a documentação sobre uma vida humana é um tipo de arquivo, a própria pessoa, existência em aberto se estiver viva, ou não mais observável se morta, é aquilo que sempre escapa. Portanto, procurar a coincidência entre o “eu” que lemos nos textos biográficos, o que enuncia, o que escreveu e o que viveu é perseguir aquilo que não é acessível, tentar impor uma unidade ao que é legião. Isso ficou bastante evidente na minha convivência com Juliano Garcia Pessanha (o sujeito empírico) e sua obra. Conheci-os juntos, em um evento literário de Curitiba chamado Litercultura, ocasião em que assisti a uma palestra dele e adquirei seu livro *Testemunho transiente* (2015). Se autor e obra surgiram para mim como uma unidade, totalmente coerentes, conforme eu ia aumentando o contato com ambos, mais eles se distanciavam.

Alguns dos dados factuais sobre Pessanha estão reunidos na minibiografia divulgada em seus livros e site pessoal. Esse paulistano nascido em 1962 é mestre em psicologia e doutor em filosofia. Publicou *Sabedoria do nunca* (1999), *Ignorância do sempre* (2000), *Certeza do agora* (2002) e *Instabilidade perpétua* (2009), depois reunidos sob o título de *Testemunho transiente*. Em 2018, lançou *Recusa do não-lugar* e, em coautoria com Evandro Affonso Ferreira, *Epigramas recheados de cicuta*. Além de escrever e divulgar seus textos em eventos culturais, ele oferece cursos de escrita criativa e grupos de estudo sobre filosofia e literatura. Esses dados, facilmente localizáveis por qualquer um que pesquise sobre o autor, reforçam a percepção de que ele fala a partir de um entre-lugar disciplinar. Menos óbvio, porém, é perceber como tais informações ampliam a leitura da obra. Com base na minha experiência de leitura, acredito que acrescentam muito pouco, mal arranham as questões tratadas em seus textos ficcionais.

Os dados que fui coletando na observação de performances e palestras (a maioria assistida pelo Youtube, algumas presenciais), trocas de e-mails e conversas ao vivo parecem um pouco mais significativos para entender seu lugar de fala, embora ainda sejam limitados. Percebi que Pessanha geralmente chega bastante ansioso para se apresentar em público, mas logo se descontraí, e muito, se se convence de que está sendo acolhido pela audiência. Ao mesmo tempo em que se lamenta com frequência da saúde frágil e da falta de retorno financeiro, age com

extrema generosidade, e não me lembro de ter visto uma fala sua em que ele não tivesse arrancado, às vezes até sem querer, risos de seus interlocutores.

Esses traços que observei em suas interações com o público também se manifestam, alguns mais presentes do que outros, no texto escrito. Lê-lo desperta tanto uma sensação de esvaziamento e angústia como uma vontade de amar o próximo incondicionalmente – indicadores de sua ressonância intensa com Nietzsche. Na primeira vez em que visitei *Testemunho transiente*, logo após me estremecer com a leitura de “A exclusão transfigurada”, me perturbei com o ensaio sobre esse filósofo “Em louvor ao júbilo” e, ainda perplexa tentando acompanhar “Heidegger e a velha: falar e não falar sobre *A origem da obra de arte*”, soltei uma sonora gargalhada por me deparar com uma nota de rodapé autobiográfica impossível de ser ignorada, pois ocupa mais de metade de página. Apesar da extensão, vale a pena citá-la integralmente, na esperança de que seu caráter anedótico divirta meus leitores antes de entrarmos em assuntos mais sombrios, o que não deve demorar a acontecer.

Este texto foi lido a primeira vez no ateliê de Sérgio Fingermann (Espaço Contraponto). Em novembro de 2007, cinco meses após essa primeira leitura pública, fui convidado para falar em Poços de Caldas (MG). Pensei comigo mesmo: “Acho que vou levar o textinho da Velha. Ele reverberou bem lá no Espaço Contraponto...”. Dirigi-me, então até Poços convicto de que tinha algo bom nas mãos, e de que a viagem seria um ótimo passeio até uma cidade querida. Chegando ao hotel, cansado da viagem, notei que havia ali uma sala de massagem, e como ainda faltava uma hora para a palestra, decidi chamar uma massagista. Dez minutos depois, sou abordado por uma senhora atarracada, vestida com um jalequinho branco. Ela me puxa pelas mãos e me leva até a salinha de massagem. Eu começo a ficar assustado, com taquicardia e, já pensando em como fugir dali, escuto: “Vamos, vamos, é só meia horinha”. Antes de me tocar, ela diz uma reza estranha e depois passa em minhas costas um líquido avermelhado tirado de uma garrafinha cheia de gravetos. Cada vez mais assustado, começo a ter as costas friccionadas

com uma força tal que penso que elas vão sangrar. Suporto a coisa toda por uns quinze minutos até que, num gesto de coragem desesperada, digo a ela que preciso dar uma conferência. Lembro-me de ir caminhando pela rua inteiramente trêmulo e angustiado, crente de que ela havia me contaminado com algo fatal. Chegando ao auditório, peço para um professor ir comigo ao banheiro, tiro a camisa e lhe mostro as costas e os ombros. Ele diz: “Não, não está sangrando. Mas está muito vermelho”. Foi uma de minhas piores “conferências”. Li o texto mecanicamente, sem nada acrescentar. Mal conseguia compreendê-lo. Pedia desculpas a todo momento por não estar podendo pensar. Dizia que tinha acontecido algo e que isso havia me roubado a possibilidade de falar. Ao final, uma das pessoas que assistiam à palestra me perguntou: “Mas, afinal, o que aconteceu? Foi um acidente ou um sequestro relâmpago?”. Então, só então, me dei conta: “Não, foi pior! A Velha estava me esperando aqui em Poços” (PESSANHA, 2015, p. 269).

Provocara o meu riso primeiro a inserção inusitada, já que aquela nota se vinculava a uma discussão sobre a concepção heideggeriana de obra de arte e, em segundo lugar, o exagero, pois a historieta pontuada pelo suspense e pela angústia parecia excessiva para descrever uma simples massagem, ainda que ruim. Hoje, ciente da feição hipocondríaca de Pessanha – em mais de uma apresentação, ele retirou diversas caixas de comprimidos da bolsa e as posicionou à frente como uma espécie de barricada –, duvido de que houvesse nesse relato intenção humorística e imagino que ele deva ter ficado mesmo muito impressionado com a experiência relatada. Até me sinto mal por ter rido, mas nem por isso a potência cômica do texto desaparece, continuo rindo dele sempre que o releio, apesar da culpa. Isso exemplifica a incompatibilidade entre a percepção da personalidade de quem escreve e a experiência de leitura. Uma não anula a outra, afinal, a superinterpretação também é um direito do leitor.

Noutros momentos, lendo sobre o desamparo de Z em “Deslocamento”, de Gombro em “Esse-menino-ai”, de JP em “A exclusão transfigurada” e de outros desses personagens nascidos para o exterior no sentido foucaultiano, eu imaginava que seu autor deveria ser infeliz e

deslocado. Contudo, quem eu encontrei ministrando um grupo de estudos sobre Peter Sloterdijk era um homem dotado de segurança, simplicidade e clareza próprios de quem está no seu lugar de pertença. Mais um desencontro entre o eu ficcional e o empírico.

Em seus textos ficcionais, Pessanha trata do trauma de chegar a um mundo que não ressoa consigo e, sequestrado pelas instituições tecnocratas e seus agentes, ser impelido a forjar um *self* inautêntico. Esse é o real que ele testemunha em sua literatura, compondo uma topografia do fora que não parece ser nunca suficiente e, por isso precisa prosseguir texto após texto, repetida e dolorosamente. Contudo, a pessoa que escreve continua vivendo e se transfigurando, de modo que muda também a memória da experiência passada, redimensionando o trauma a cada nova visita ficcional.

Pessanha parece estar hoje preocupado com questões existenciais mais no sentido prático (a subsistência material) do que filosófico e até satiriza em seu livro mais recente a postura de “pastor do Ser” adotada por ele no passado – “A minha pregação pós-metafísica estava reduzida às moças que serviam café no shopping Eldorado: eu tinha me tornado uma espécie de mestre Eckhart de shopping center” (PESSANHA, 2018, p. 78). Diante da mudança, que é inerente a toda vida humana, perguntamos novamente onde reside o “eu” da escrita biográfica: naquele que viveu, no que escreveu, no que enuncia ou no encontrado pelo leitor?

O “eu”, pronome dêítico, é um lugar vazio atravessado por vários tempos e discursos, por isso devemos suspeitar da unidade da identidade. Mesmo que o autor prometa contar tudo de si com sinceridade, como Rousseau em *Confissões* (1782), ou mesmo que ele firme um pacto referencial com o leitor, conforme propôs Lejeune, não podemos nos esquecer daquilo que pontuamos no início deste ensaio: os enunciados são sempre equívocos. A ingenuidade pode ter sido valorizada por certa vertente do romantismo, mas não há mais espaço para ela hoje, sobretudo após Auschwitz, e os criadores de literatura contemporânea estão bem cientes disso. Até antes, com Dostoiévski, Melville, Nietzsche, Freud e outros precursores, a concepção referencial da língua (a objetividade) vinha sendo minada, até que sua afirmação hoje soa quase absurda, espécie de nostalgia do tempo em que as coisas pareciam estar em seu lugar “natural”, delimitadas, evidentes e seguras.

2 O trauma da perda da identidade

O aprimoramento da tecnocracia, no século XX, culminou na criação e na implantação bem-sucedida de um sistema de ordenamento social massivo para conter o que “saía do controle”. Refiro-me aos campos de concentração, instituições hediondas de sequestro, seleção, capitalização e aniquilamento de indivíduos considerados indesejados pela ideologia hegemônica. O ódio contra determinados grupos étnicos e sociais renasceu justificado pelo discurso racional: manifestava-se despersonalizado e embasado pelos métodos científicos, com eficácia garantida na eliminação do inimigo. Apesar de o partido nazista ter saído derrotado ao fim da Segunda Guerra Mundial, o legado desse modelo higienista permanece entre nós, na forma de fantasma ou até bem vivo⁵³, por isso é importante abordar o assunto, por mais que seja doloroso ou até impossível lembrar o que se passou.

Como relatar uma experiência assim extrema, que ultrapassa as concepções de realidade e de humano? A arte, principalmente o cinema, tomou para si essa tarefa com resultados interessantes e alguns inclusive acessíveis ao grande público, como *A lista de Schindler*, de Steven Spielberg, e *A vida é bela*, de Roberto Benigni. Há ainda museus e monumentos espalhados pelo mundo, contudo uma das formas mais contundentes de narrar um trauma, a meu ver, é justo a mais discreta, o testemunho.

Giorgio Agamben define o testemunho quanto às potencialidades da língua (*langue*, no sentido saussureano) em sua relação com o dentro (o previsto, a possibilidade) e o fora (o interdito, a impossibilidade). Nas suas palavras, “é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar” (AGAMBEN, 2008, p. 147). Com a introdução à força do impossível no mundo, numa situação como a de Auschwitz, o sujeito dessa experiência resulta fraturado, dessubjetivado, daí a necessidade de um tipo próprio de relato.

⁵³ Citei o caso dos campos de concentração alemães, mas há tantos outros. Lembremos um exemplo bem próximo: o Hospital Colônia de Barbacena, uma (assim dita) instituição de tratamento psiquiátrico onde morreram mais de 60 mil internos, sendo boa parte deles por motivo de inanição. Cf. ARBEX, Daniela. *Holocausto brasileiro*. São Paulo: Geração, 2017.

Esse tipo de relato diferencia-se do arquivo, pois trata de uma experiência absurda que não é arquivável. Não se trata de simplesmente identificar o que foi dito e o que não foi, mas de se pensar a impossibilidade de dizer. O testemunho “não garante a verdade fatural do enunciado conservado no arquivo, mas a sua não arquivabilidade, a sua exterioridade com respeito ao arquivo” (AGAMBEN, 2008, p. 157). Em síntese, o testemunho não visa à mera exposição de dados verificáveis, mas revela os limites da língua diante daquilo que resiste à simbolização, o real. Assim, como bem aponta Márcio Seligmann-Silva (2003), esse não é um mero gênero literário, pois a questão que coloca, o confronto entre a experiência e a (im)possibilidade de relato, em última instância, é o cerne da discussão sobre o estatuto do literário como um todo.

Observemos como a impotência diante do trauma da despersonalização ocorre primeiro num autor de testemunho considerado clássico, Primo Levi, para depois observar de que modo Juliano Garcia Pessanha se apropria de aspectos essenciais noutro contexto. Ao longo de sua vida, Primo Levi escreveu textos testemunhais e ficcionais baseados na experiência do campo de concentração. No prefácio de *É isto um homem?* (1947), redigido pouco após sua libertação, ele assinala algumas características importantes do seu testemunho: foi motivado pela *urgência*, daí seu caráter *fragmentário*; não tem o fim de trazer informações inéditas nem de fazer denúncia, mas de produzir *documentos para estudar a alma humana*; parte da necessidade de ser ouvido, de tornar outrem *participantes*; e não contém nada que seja “fruto da imaginação”.

Além da descrição da chegada a Auschwitz, da rotina no campo e da libertação, a reflexão sobre a linguagem é parte essencial ao texto, pois a língua do mundo livre, a única de que ele dispõe no ato da escrita, mostra-se insuficiente para contar aquele tipo de experiência. É o que se nota nestes três excertos: “nos damos conta de que nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem” (LEVI, 1988, p. 24), “Por que o sofrimento de cada dia se traduz, constantemente, em nossos sonhos, na cena sempre repetida da narração que os outros não escutam?” (p. 60) e, por fim, “Se os campos de extermínio tivessem durado mais tempo, teria nascido uma nova, áspera linguagem, e ela nos faz falta agora” (p. 125). Querer dizer e não poder é um eixo central do texto, daí a pertinência da reflexão de Agamben em torno da (im)potência.

Sendo a língua inadequada, o testemunho carrega uma dualidade, “uma insuficiência ou uma incapacidade” (AGAMBEN, 2008, p. 150),

sendo seu autor uma figura não de autoridade, mas de complementaridade, aquele que fala em nome de alguém incapaz de falar e que também necessita da interlocução do outro que jamais conceberia por si só uma tal experiência em que o impossível toca o real. Nessa configuração, quem está na melhor posição para testemunhar, segundo Levi, não é o mais lúcido ou mais erudito, pois os conhecimentos deste mundo pouco esclarecem sobre o tipo de acontecimento em questão, mas o “muçulmano”⁵⁴. Aquele que sofreu a despersonalização de modo mais radical, que perdeu tudo, inclusive a si mesmo, é quem melhor sintetiza a incapacidade.

Enfatizamos a importância do outro no testemunho, pois, embora seja um relato em primeira pessoa, não se trata da construção de uma personalidade, como numa autobiografia, mas de seu aniquilamento. O olhar alheio é o que permite o ato de testemunhar, caso contrário seria uma anulação completa dos que desapareceram em silêncio. Também se difere da autobiografia no quesito de que pouco importa a sua verificabilidade. O aspecto documental citado por Levi tem mais a ver com a produção de um dado material para reflexão futura sobre a condição humana do que um registro com valor de verdade, uma prova ou uma evidência. A certa altura, inclusive, ele comenta: “Hoje – neste hoje verdadeiro, enquanto estou sentado frente a uma mesa, escrevendo – , hoje eu mesmo não estou certo de que esses fatos tenham realmente acontecido” (LEVI, 1988, p. 105). Parece uma contradição em relação à afirmação inicial de que nada ali era fruto da imaginação, no entanto, o registro dessa dúvida é fundamental para o testemunho, pois mostra a dificuldade de se falar do trauma, a impossibilidade de fazê-lo com objetividade e clareza, pois a língua da racionalidade faliu.

Passemos agora ao caso de Juliano Garcia Pessanha. Ao reunir seus quatro primeiros livros para publicá-los em forma de tetralogia, ele rebatizou o conjunto de “Testemunho transiente”, uma escolha curiosa que eu questioneei ao entrevistá-lo:

Suelen Trevizan: Com relação ao testemunho, você acha que esse é um modo mais verdadeiro de se colocar ou é só mais um subterfúgio ficcional?

⁵⁴ Termo empregado nos campos de concentração para designar os prisioneiros mais enfraquecidos, potenciais escolhidos nas seleções para as câmaras de gás.

Juliano Garcia Pessanha: Eu não acho que seja um subterfúgio literário. Talvez possa ser, mas essencialmente não, e até posso te dizer por quê. Porque eu li muito literatura de testemunho mesmo, o Primo Levi, Herta Müller... então, para mim, esse tipo de poder, a força do testemunho que de algum modo silencia, foi o que deu uma possibilidade para a literatura vingar por mais tempo, como se fossem se esgotando essas outras formas. Eu me coloquei em parte nessa esteira. Embora não estivesse em Auschwitz nem numa sociedade totalitária, media minha experiência como extrema, então eu me coloquei nessa linhagem testemunhal.⁵⁵

Portanto, continuamos no plano das experiências radicais, embora as apresentadas por Pessanha talvez não pareçam tão extremas quanto as de Levi, sobretudo para quem se submeta às relações sociais e afetivas vigentes e as reproduz sem grandes problemas – o tipo de personalidade que Nietzsche nomeou de “camelo” em *Assim falou Zaratustra* (1883-1885). O testemunho, no caso do paulistano, aparece reformulado, combinado com ensaio filosófico e caso clínico. Ademais, é caracterizado como transiente, ou seja, aquilo que não permanece, deixando ainda mais patente a negatividade desse relato, que não é arquivável segundo os dizeres da sociedade de que ele brota, excluído deste mundo já todo positivado, sem espaço para o gesto autêntico nem para o poema.

Aquele que enuncia, portanto, só tem de perpétua a instabilidade – para fazer referência ao título do quarto livro da tetralogia –, mas não se assume isso impunemente. Ao fazê-lo, corre-se o risco da incompreensão expressa em termos financeiros, pela baixa vendagem de livros, ou do estigma da loucura. Com sorte (?), a espetacularização da loucura impulsiona o mercado editorial, mas esse não é o caso de Pessanha, até porque, em geral, preferem-se os autores mortos. Já Friedrich Nietzsche foi um desses cujo desvairamento, que o cometeu nos últimos dez anos de vida, trouxe grande popularidade para sua obra.

⁵⁵ TREVIZAN, S. A. C. O olhar do limiar: entrevista com Juliano Garcia Pessanha. *Revista Pessoa*. Disponível em: <<https://www.revistapessoa.com/artigo/2612/o-olhar-do-limiar>>. Acesso em: 28 mar 2019.

Nietzsche é um dos companheiros do exterior de quem Pessanha empresta a ferida para tratar da sua própria, reforçando a já mencionada necessidade do outro para amparar o testemunho. Já na primeira linha de “O mundo estranhado: esboço de filosofia fisionômica”, lê-se: “É estranho que tudo o que eu, Nietzsche, encontrei logo que cheguei ao mundo estava em estado de atrofia e diminuição” (PESSANHA, 2018, p. 15). Assim, esse “eu” primeiramente identificado como o filósofo alemão já morto, numa insólita estratégia retórica ao estilo de Brás Cubas, relatará alguns episódios vividos por ele e outros por Pessanha, este referido em terceira pessoa, o JP. Nenhum dos casos, porém, está ancorado em pesquisa documental estrita, o que permite falar é a empatia, a amizade da ferida⁵⁶. Da mesma forma que esse Nietzsche é ficcional, também o JP é um personagem, apesar de isso ser menos evidente, dado que as iniciais coincidem com o nome de quem assina, mas não é aquele que escreve hoje nem com aquele que vivenciou a experiência no passado. JP é uma formulação ficcional que permite falar do trauma, mais do que resultado de uma rememoração fiel ao deusas acontecido.

Noutro texto mais adiante do mesmo livro, “Nascer para dentro, nascer para fora: a mãe”, há um interessante jogo de focos narrativos. O narrador começa a testemunhar em primeira pessoa: “No que diz respeito à minha própria experiência de ter ficado suspenso e desenraizado a ponto de ter criado uma grande quantidade de eus” (p. 77). Algumas páginas depois, muda para a terceira pessoa: “Solto na manhã seguinte, ele – passo agora a narrar em terceira pessoa – volta para casa” (p. 82), retornando para a primeira pessoa após dois parágrafos e assim permanecendo até o desfecho. A transformação do “eu” em “ele” ocorre

⁵⁶ Na entrevista realizada com Pessanha, já referida em nota anterior, ele se refere a esse tipo de escrita como performance: “eu chamei de performance essa operação de falar a partir de uma ferida que diz de um outro mundo, de um outro escritor com o qual eu estou em completa... como dizer? Eu identifico a dor como tão parecida que seria exatamente, voltando às perguntas anteriores, um jeito de não falar filosoficamente no sentido acadêmico, mas falar filosoficamente nesse sentido da amizade”. Com relação ao tema da performance, cf. TREVIZAN, S. A. C. Da literatura: ensaio, performance e fracasso. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 23, n. 47, pp. 115-126, mai 2019.

no auge da tensão, quando o narrador retorna para a casa materna transtornado e acaba sendo internado num hospital psiquiátrico.

A variação do pronome pode indicar a perda de consciência dos próprios atos ou a dor de lembrar aqueles fatos, sendo necessário um distanciamento discursivo para tratar deles. Outra possibilidade de leitura desse abandono temporário da primeira pessoa é a percepção de como o diagnóstico psiquiátrico coisifica o ser humano, uma vez que sua vontade deixa de ser levada em consideração, impondo-se a da equipe médica. O doente mental, mesmo quando diz “eu”, não é considerado um sujeito, e todo o seu discurso é ignorado. Seguindo a lógica de Descartes, sem “*cogito*” (penso), não se pode falar em “*sum*” (sou).

De volta à performance sobre Nietzsche, no momento da transição entre o testemunho sobre a experiência deste e a de JP, o narrador póstumo dá o aval a seu leitor ficcional para transformá-lo em personagem: “Autorizo JP a me ler e a falar sobre mim” (PESSANHA, 2018, p. 21). Essa estratégia, tal qual a mudança de focos narrativos apontada acima, evidencia o caráter de constructo do “eu”. Observemos sua complexidade: existe um homem chamado Juliano Garcia Pessanha que, ao escrever um texto, criou o narrador-personagem Nietzsche; este fala sobre JP, que fala sobre Nietzsche, que fala sobre JP... E assim segue até o infinito, sem nunca retornar diretamente ao homem Juliano Garcia Pessanha, mas sempre reelaborando a experiência deste em alguma medida. As inúmeras camadas que se revelam nesta simples enunciação não são exclusividade da sua prosa especificamente, mas estão presentes em toda escrita biográfica, tema da próxima seção.

3 Entre o biográfico e o ficcional

Ao apresentar sua definição de autobiografia, na década de 1970, Philippe Lejeune contribuiu para uma frutífera polêmica em torno do termo, rendendo inúmeras críticas, reformulações e criação de novos conceitos, como o de autoficção, a que voltaremos em breve. Em síntese, ele propôs que a autobiografia seria uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza uma história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). O pesquisador admite certa flexibilidade nesses quesitos, exceto em dois: precisa ter caráter referencial e haver identidade entre autor, narrador e personagem principal (pacto autobiográfico). Isso não significa uma narrativa completamente semelhante ao acontecimento – Lejeune não seria ingênuo nesse nível –, mas um compromisso (o assim

chamado pacto) que o autor firma com seu leitor e que cumpre na medida do possível.

Uma das críticas mais incisivas foi a de Paul de Man, que considera problemáticas tanto a categorização da autobiografia como gênero literário, o que só evidenciaria sua inferioridade em relação a outros gêneros, quanto sua oposição ao romance no quesito da referencialidade. Para o crítico belga, a autobiografia é uma figura da leitura que ocorre em algum nível em todos os textos. “The interest of autobiography, then, is not that it reveals reliable self-knowledge – it does not – but that it demonstrates in a striking way the impossibility of closure and of totalization (that is the impossibility of coming into being) of all textual systems made up of tropological substitutions” (DE MAN, 1984, p. 71)⁵⁷. Em resumo, não é possível fugir da prática autobiográfica, tampouco atingir qualquer referencial que não seja linguístico ao realizá-la, dado o caráter aberto do literário, em que um signo remete infinitamente a outro signos.

Além do testemunho e da performance, outro gênero característico da escrita de si praticada por Pessanha é a heterotanatografia, uma corruptela do termo “autobiografia”, como se observa no paralelismo da morfologia dessas palavras (hetero/auto, tanato/bio). Um exemplo é o texto “Equação natal: presença roubada”, narrado em primeira pessoa. Ali não há o emprego de diversos narradores nem sobreposição de personagens, ainda que os aliados do exterior estejam lá direta ou indiretamente mencionados, esses “outros” essenciais para dar alguma consistência ao “eu” que enuncia.

Se a convergência de autor, narrador e personagem se cumpre aqui, por que o escritor cunha um neologismo para categorizar um texto que parece constituir uma autobiografia segundo o conceito proposto por Lejeune? Pois a autobiografia, segundo justificativa do próprio Pessanha, retrataria uma vida que se realiza no mundo, e esse não é o caso da sua; daí a necessidade do novo termo: a heterotanatografia é a escrita do não nascimento (sintetizada na imagem do bebê aposentado já na chegada) enunciada a partir do ponto de vista do fora (“o olhar abismal”). Ele

⁵⁷ “Então o interesse da autobiografia não é que revele autoconhecimento confiável – não faz isso –, mas que demonstre de um modo notável a impossibilidade de fechamento ou totalização (que é a impossibilidade de vir a ser) de todo sistema textual constituído de substituições tropológicas” (tradução minha).

problematiza essa questão do gênero na composição do mesmo: “Palavras, também palavras e falas estavam lá, mas de nada adianta haver palavra se já não há real a recolher e a dizer” (PESSANHA, 2015, p. 229), apontando para a ausência de referente e para o discurso esvaziado. Outro exemplo: “Não é uma escrita subjetiva, autobiográfica. Só existe ‘eu’ no lado de dentro do mundo” (PESSANHA, 2015, p. 230), que indica a insuficiência da autobiografia para retratar a dessubjetivação sofrida desde o nascimento.

Assim como no testemunho e na performance, em que se recorre aos companheiros de ferida ou à transformação de si em personagem-alheado, o tema principal da heterotanografia é o trauma da exclusão, aliás, essa é a pedra angular de toda sua obra. Portanto, ainda que escreva “eu”, não se chega à autoidentificação, pois o “eu” rememorado é inautêntico, resultado de inúmeros autofalseamentos. Vejamos um trecho da heterotanografia “Equação natal: presença roubada”, em que se observa a presença de dois dos aliados literários que emprestam a ferida em comum, Fiodor Dostoiévski e Herman Melville (“Ah, humanidade!” é a conhecida frase final de *Bartleby, o escrevente*):

Um homem plantado direto na objetividade. Essa aberração é cada vez mais comum e ela foi profetizada já por Dostoiévski no final de *Notas do subterrâneo*. O homem, a planta-homem, deve enraizar-se antes na nascente suave do real, na delicadeza de um brotar e de um borbulhar para então e só depois colocar cabeça e corpo no mundo-realidade. Antes do mundo liso da instituição há o mundo nascente do poema. [...] O que aconteceu para que eu ficasse engolido e destinado à migração contínua pelos penhascos da fenda? Ah, humanidade! Como eu te pressenti, e, da lonjura mais distante, como eu sonhei com os teus espaços! Eu me tornei um devoto do poema desacontecido e um simulador de humanidade. (PESSANHA, 2015, p. 227)

Notas do subterrâneo (1864), ou *Memórias do subsolo* noutra tradução que também circula no Brasil, é uma autobiografia fictícia (para aplicar a classificação de Philippe Gasparini) que problematiza não só a vitória do projeto racional, como aponta Pessanha, mas a estabilidade do gênero autobiográfico. “O homem do subsolo [...] sabe que o mergulho dentro de

si não termina no horizonte da razão nem no abrigo do coração, mas se estende infinitamente no dilaceramento de sua não coincidência a si” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 65). Se todo referido, inclusive o próprio “eu”, é sempre provisório e se os conceitos não dão conta do processo em curso, dado que todos os discursos no mundo moderno tendem a se fixar antes mesmo da experiência⁵⁸, a referencialidade na obra fica abalada, bem como o entendimento de autobiografia. Esta não pode apontar para a vida realizada e fechada, mas apenas para si própria, para a narrativa e suas limitações, como já indicava De Man no excerto citado acima.

Outro conceito geralmente associado à autobiografia é a autoficção, termo empregado pela primeira vez por Serge Doubrovsky na quarta capa de seu livro *Fils* (1977) em resposta à categorização de Lejeune, referindo-se ao que seria o meio termo entre autobiografia e ficção, prática já realizada por diversos escritores modernos, mas que este crítico não identificara em suas primeiras publicações sobre o tema. Passados quarenta anos, não se chegou a um consenso sobre o que definiria a autoficção, ora aproximando-se da autobiografia na intenção de revelar a verdade de si, ora da fabulação, em que um personagem semelhante ao autor vive situações imaginadas, mas sua presença constante nos debates e pesquisas tem sido profícua para se pensar a fronteira entre gêneros literários.

Como afirmou Silviano Santiago em uma reflexão sobre o hibridismo do fazer literário: “Inserir alguma coisa (o discurso autobiográfico) noutra diferente (o discurso ficcional) significa relativizar o poder e os limites de ambas, e significa também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas de percepção do objeto literário” (SANTIAGO, 2008, p. 174). Logo, a discussão sobre o limiar entre os gêneros não é mera mania taxonômica dos críticos, mas uma investigação sobre as possibilidades de se produzir (e de se ler) literatura, perguntando-se por fim o que se pode chamar de literário. Na literatura contemporânea, a resposta parece cada vez menos coincidir com uma noção tradicional de ficção (fingir, simular).

⁵⁸ Basta pensar na linguagem da publicidade: “amo muito tudo isso”, “o lado bom da vida” etc., que oferece a narrativa antes da própria experiência, influenciando o consumidor a sentir e a narrar de certo modo. Será que alguém, após comer um Big Mac, diria espontaneamente “amo muito tudo isso” ou, após beber uma Coca Cola, “esse é o lado bom da vida”?

Independente de qual acepção tome, a autoficção caiu no gosto da literatura contemporânea, ressoando com a inclinação do nosso tempo ao narcisismo e ao consumismo, isto é, a transformação do “eu” num espetáculo, num produto vendável. Observa-se esse traço não só nas publicações impressas, mas também em outras plataformas, como no cinema (cinebiografias), na TV (reality shows) e na Internet (popularização de aplicativos como Instagram e proliferação de celebridade no Youtube), para citar só alguns formatos mais recentes dos discursos de si, índices do interesse de arquivar os indivíduos.

Diana Klinger (2007), em sua tese de doutorado, entende o retorno do autor praticado na autoficção como um sintoma do atual egocentrismo, mas também como um olhar crítico sobre os discursos do nosso tempo, dando continuidade à crítica do sujeito fortemente praticada pelo estruturalismo e pelo pós-estruturalismo, principalmente por Roland Barthes e Michel Foucault. Coloca-se sob os holofotes o “eu”, mas esse logo se percebe descentrado, necessitando de problematizar seu lugar antes de falar de qualquer outra coisa – e dificilmente chega a atingir o outro, uma vez que sua fragmentação acaba por dominar toda a narrativa, sendo esse sujeito incapaz de estabelecer sequer a si próprio. Mesmo privado de alicerce ou matéria-prima confiável, esse tipo de narrador constrói e reconstrói castelos de areia (a destruição fica por conta das intempéries, que sempre vêm), refletindo sobre tal empreitada sisífica em vez de tentar erguer uma habitação mais sólida.

A partir dessas observações, Klinger aproxima a autoficção da performance, pois ambas são um *work in progress* no qual o ator aparece um pouco mais do que ocorreria em uma atuação com roteiro fixo: “No texto de autoficção, entendido nesse sentido, quebra-se o caráter naturalizado da autobiografia numa forma discursiva que ao mesmo tempo exhibe o sujeito e o questiona, ou seja, que expõe a subjetividade e a escritura como processos em construção” (KLINGER, 2008, p. 26). Assim, após termos passado por alguns tipos de escrita de si, o testemunho, a autobiografia (a heterotanatografia) e a autoficção, chegamos à performance, que já havia sido mencionada brevemente na seção anterior.

A prática da performance, originária do teatro, descreve bem a escrita de Juliano Garcia Pessanha, pois abala as fronteiras entre o ser e a representação, apontando para a linguagem antes como presença, gesto, poema. Essa linguagem é a que seus narradores-personagens sentem pulsar dentro de si desde o princípio, desejo de celebração da vida no

gesto espontâneo, mas que fora impossibilitada no momento da chegada. Segundo a heterotanografia “Esse menino-ai”, apenas aos 34 anos, quando ele (Pessanha? Gombro?) se retira para seu “quarto-para-escrever” e dá vazão ao impulso censurado do poema, é que a vida começa a brotar. Como falar então em autobiografia, se não havia vida antes do discurso? Mas como não falar nela se a vida se origina da mesma fonte que a escrita sobre a vida?

4 Considerações finais

Este é o momento em que a leitora poderia se redimir por sua ingenuidade inicial, ostentar algumas afirmações bem fundamentadas para que perdoassem e esquecessem seu deslize anterior, mas, em vez disso, ela-eu chegamos ao fim deste percurso ainda indecisas, incapazes, ou melhor, sem intenção alguma de determinar que nosso objeto de estudo pertença a este ou àquele gênero. As fronteiras, apenas isso eu gostaria de deixar claro se possível, são maleáveis, o que não significa que valha tudo, que não haja o que discutir. Da mesma forma que, seguindo o exemplo de Nietzsche, rejeitamos as definições demasiadas fixas e atemporais, resistamos ao relativismo absoluto no outro extremo. Se estamos tratando de algo não arquivável – a vida, os devires –, é legítimo ao menos o desejo de descrever o movimento (a escrita). Faço isso ciente de que é o rastro de algo inapreensível em sua totalidade, mas que a experiência lacunar também é tudo que conhecemos sobre a vida, portanto não está tão distante assim dela. Está “bem rente aos acontecimentos”.

Tanto o testemunho quanto a performance, a autobiografia (a heterotanografia) e a autoficção revelam o aspecto fragmentário da reconstrução da experiência, portanto aderem ao gesto iterativo de Pessanha ao traçar uma topologia desse fora que lhe impingiram. Não há uma narrativa única que dê conta do trauma, por isso é preciso continuar escrevendo, escrevendo, para que na repetição se vislumbre o que não pode ser simbolizável, o real. Cada vez que esse escritor se coloca diante do público, arma sua barricada de comprimidos e lê seus textos, eu percebo que ele sofre em diversos níveis: sofre por lembrar, por expor o corpo ferido, por duvidar de que tenha encontrado a melhor forma de dizer, por temer que não o compreendam... E quem pode dizer com certeza que compreendeu o que ele viveu? Apenas posso dizer que ele encontrou um modo muito potente de fazer ecoar sua dor, tornando-se

também ele próprio um aliado e oferecendo uma amizade da ferida ao leitor.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- BUNGE, M. A. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DE MAN, P. *Autobiography as de-facement*. In: _____. *The rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.
- DUQUE-ESTRADA, E. M. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU; Editora PUC-Rio, 2009.
- FOSTER, H. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Ubu, 2017.
- KLINGER, D. I. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- KLINGER, D. I. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Niterói, n. 12, pp. 11-30, 2008.
- LEJEUNE, P. *O pacto biográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LEVI, P. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- MARQUES, R. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- NORONHA, J. M. G. (org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- PESSANHA, J. G. *Recusa do não-lugar*. São Paulo: Ubu, 2018.
- PESSANHA, J. G. *Testemunho transiente*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- SANTIAGO, S. Meditação sobre o ofício de criar. *Aletria*. Belo Horizonte, v. 18, jul-dez, pp. 173-179, 2008.
- SELIGMANN-SILVA, M. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: _____. (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.
- TREVIZAN, S. A. C. Da literatura: ensaio, performance e fracasso. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 23, n. 47, pp. 115-126, mai 2019.
- TREVIZAN, S. A. C. O olhar do limiar: entrevista com Juliano Garcia Pessanha. *Revista Pessoa*. Disponível em:

<<https://www.revistapessoa.com/artigo/2612/o-olhar-do-limiar>>. Acesso em: 28 mar 2019.

Recebido em: 21/08/2019

Aceito em: 14/09/2019

A REPRESENTAÇÃO DO ATO DA LEITURA NO ROMANCE EM
PRIMEIRA PESSOA: UM ESTUDO DE CASO A PARTIR DA
OBRA *O IRMÃO ALEMÃO*, DE CHICO BUARQUE

*THE REPRESENTATION OF THE ACT OF READING IN A FIRST
PERSON NOVEL/NARRATIVE: A CASE STUDY FROM IRMÃO
ALEMÃO BY CHICO BUARQUE.*

Anderson Trindade Chaves⁵⁹

RESUMO: Este artigo procura apresentar uma leitura de abordagem crítica para o romance *O irmão alemão*, de Chico Buarque⁶⁰, de modo a analisá-lo enquanto composição narrativa tendo em vista o uso da narração em primeira pessoa. Nas formulações de Maria Lucia Dal Farra (1978), busca-se a fundamentação teórica necessária para caracterizar os romances que colocam em cena a presença de um narrador-protagonista. Nesse sentido, pretende-se mostrar que a narração formalizada articula um tipo de representação de ato performativo da leitura. Assim, entende-se que a narrativa de *O irmão alemão* indicia a situação de mutabilidade do romance quando se toma por parâmetro a tradição do próprio gênero literário no contexto da modernidade.

Palavras-chave: Literatura; romance; representação literária.

ABSTRACT: This article aims to present a critical reading approach for Chico Buarque's novel *O Irmão Alemão*, in order to analyze it as a narrative composition in view of the use of first-person narration. The formulations for the necessary theoretical substantiation to characterize

⁵⁹Mestrando em Teoria da Literatura do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul-PUC/RS. Bolsista CNPq.

⁶⁰ Este trabalho resulta de um projeto de dissertação de mestrado ainda em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Portanto, o que se apresenta são os resultados preliminares de uma pesquisa e investigação sobre o romance *O irmão alemão*, de Chico Buarque.

the novels that put in the presence of a protagonist-narrator can be found in the work of Maria Lucia Dal Farra (1978). In this sense, it is intended to show that a formalized narration articulates a performative act, representing the act of reading. Thus, it is understood that the narrative of *O Irmão Alemão* indicates the changing situation of the novel when one takes as a parameter the tradition of the literary genre itself in the context of modernity.

Keywords: Literature; novel; literary representation.

1 Considerações iniciais

Em termos aristotélicos, o romance moderno⁶¹ consagrou a fabulação na sua maneira de formalizar a representação literária. Fez das possibilidades do exercício mimético a arte de narrar uma história capaz de conduzir o leitor para um universo ficcional que, muitas vezes, não só explora o real e as suas dimensões, como também o recria e o transforma, ampliando as nossas percepções enquanto visão de mundo. Nesse sentido, o teórico russo Mikhail Bakhtin (1988), ao propor uma compreensão estilística do gênero, destaca a importância da narração como o fundamento principal do romance na qualidade enunciativa de materialidade discursiva, pois assim se constitui a palavra e a fala de quem integra a história ficcional que se apresenta para o leitor:

Disto se segue uma característica extraordinariamente importante do gênero romanesco: o homem no romance é essencialmente o homem que fala; o romance necessita de falantes que lhe tragam o seu discurso original, sua linguagem. O principal objeto do gênero romanesco, aquele que o caracteriza, que cria sua originalidade estilística é o homem que fala e a sua palavra. (BAKHTIN, 1988, p. 135)

⁶¹ Por romance moderno, entendemos a partir da tradição do gênero que se instaurou no contexto da modernidade enquanto “epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática [...]”, conforme a formulação teórica de Georg Lukács (2000, p. 55) na obra *A teoria do romance*.

A formulação do autor esclarece a razão pela qual, no romance, a narração, e também a narrativa de um modo geral, adquirem tanta força e expressividade estética. Trata-se, sobretudo, de um gênero que expõe uma ação: o “homem que fala”. Para que a representação do ficcional se dê, o dizer, na complexidade do discurso – palavra e fala – precisa articular a dimensão de um mundo potencial em que a voz que enuncia o relato tem revelada a natureza de “sua própria concepção de mundo, personificada em sua ação e em sua palavra” (BAKHTIN, 1988, p. 135). Segundo Bakhtin (1988), articular uma reflexão teórica sobre o romance implica perguntar-se sobre quem é, de fato, a “pessoa” que enuncia no âmbito dessa materialidade discursiva. Algo cujo desdobramento o autor aproveita, inclusive, para desenvolver as questões do dialogismo, cerne da matriz do seu pensamento teórico.

A indagação sobre quem fala no romance tornou-se tão fundamental para as possibilidades de compreensão do gênero que, ao longo do tempo, surgiram, nos estudos literários, inúmeras perspectivas teóricas com a finalidade de melhor apreender, conceitualmente, o fenômeno sempre múltiplo e variado da forma romanesca ao desenvolver de maneira plena o campo da ficção. Em sua maioria, tais perspectivas dedicam-se à instância do narrador, uma vez que o romance exige a narração, conforme advertiu Adorno (2003), em seu ensaio clássico, sobre a posição do narrador⁶². Não por acaso, as investigações em narratologia continuam vigentes até hoje em muitos trabalhos críticos sobre as mais diferentes manifestações de estilo da forma romanesca.

No caso de uma construção de romance em primeira pessoa, a presença do narrador resulta ainda mais evidente, já que este partilha de uma dualidade ao enunciar-se “eu”. A voz da narração assume o protagonismo dentro da histórica narrada, de modo que todo o processo discursivo tem aí o seu inegável epicentro de sistematização estética.

Atenta às possibilidades e limitações desse protagonismo na composição do narrador em primeira pessoa, Maria Lucia Dal Farra

⁶² Para Adorno (2003), a posição do narrador no romance moderno “obriga a destacar um de seus momentos, ainda que isso seja uma violência. O momento destacado será o da posição do narrador. Ela se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2003, p. 50). Não discutiremos a tese do autor neste trabalho, porém a citamos no sentido de destacar a importância da narração para a forma do gênero romanesco.

(1978) resgata as diferentes formulações teóricas sobre o foco narrativo a fim de problematizar o conceito de ótica. Conceito relacionado à presença discursiva, no domínio da narrativa, da categoria de autor-implícito. Essa categoria foi proposta por Wayne Booth (1980), em seu conhecido estudo intitulado *A retórica da ficção*, cujas formulações servem de base à autora quando ela se propõe a pensar a obra do romancista português Vergílio Ferreira.

Conforme Dal Farra (1978), a categoria de autor implícito amplia a percepção composicional do romance, sobretudo, porque não se restringe à descrição de diferenças dicotômicas entre narradores de primeira ou terceira pessoa. As limitações dessas vozes, em seus ângulos de visão e cegueiras, estabelecem uma gama de possibilidades narrativas quando se passa a considerar uma dimensão maior, global do discurso romanescos, independente se em primeira pessoa ou não. Esse cotejo resulta possível em função da apreciação do conceito de ótica que, por meio do autor-implícito, revela mais sobre o universo ficcional do que a instância do próprio narrador. Através da ótica do romance, pode-se apreender o não-dito do discurso, ou seja, aquilo que se deseja silenciar, escamotear, mas que também tem efeitos de sentidos tanto nas narrações de primeira pessoa quanto nas de terceira. Mesmo a onisciência do narrador de terceira pessoa figura como máscara de manipulação do autor-implícito, pois o ângulo de visão de tal narrador só serve para obliterar o que não se pode ou não se quer revelar do universo ficcional.

Acontece que a manipulação da máscara do narrador em primeira pessoa pelo autor-implícito não se estabelece sem que esteja apreciada, de antemão, o fundamento estético que esse tipo de composição exige. Tal especificidade corresponde, sobretudo, a uma ambivalência da narração centrada na perspectiva de um narrador-protagonista que precisa ser, simultaneamente, sujeito e objeto do próprio relato:

Este conceito implica a presença de dois atos deferentes – o narrar e o experimentar – catalisados num único ser, que pode distanciar-se ou aproximar-se de si mesmo. O espaço cavado entre os dois “eus” – distância e proximidade de perspectivas – é elástico e não pode ser delimitado, pois se permite oscilar desde a gradação máxima – o narrador é velho e o personagem é moço – até a mínima, onde o narrador e personagem estão situados no mesmo tempo. (DAL FARRA, 1978, p. 40)

A experimentação da dualidade de um narrador, exercendo a sua atribuição narrativa – relatar os fatos da história ficcional – e também vivenciá-los enquanto personagem, coloca o romance em primeira pessoa como constructo formal que, necessariamente, alça para a sua significação a referência aos seus próprios processos de escrita ficcional. Assim, o autor-implícito, ao se apropriar da máscara de um narrador-protagonista, faz com que este adquira uma figuração ilusória de autoria, permitindo-lhe uma autonomia para responder por reparos, juízos e considerações a respeito da elaboração do que se escreve no romance. Algo que, conforme a autora, projeta uma “ascendência da narração sobre a diegese” (DAL FARRA, 1978, p.44). Desse modo,

muitas vezes, do lugar difícil das suas decisões, o autor-implícito permite ao narrador a simulação de ter consciência de estar escrevendo romance. Possibilita-lhe, então discutir o trabalho e as vicissitudes que afligem ao narrador na decorrência da obra. [...]

Assim, se em muitos casos o autor-implícito concede que o narrador explicita a labuta com o texto, o aflitivo gesto de dar ordem à matéria, a confissão da disparidade entre o que pretende narrar e o que narra, ou a erosão que a contingência planteia sobre o relato – dados que surgem em Proust e em Gide (*Les faux monnayeurs*) –, é porque quer conferir maior verossimilhança ao ato da produção. (DAL FARRA, 1978, p.43)

O cerne do argumento de Dal Farra é, para a compreensão do romance em primeira pessoa, o processo de elaboração ficcional onde o narrador-protagonista tem a sua autonomia sobre a narração confundida com a autoridade de autor do próprio romance, expressando considerações a respeito dos procedimentos de escritura do texto. A autora entende que a “situação do autor-implícito é épica como o é aquela que é declarada pelo narrador em primeira pessoa, o seu caráter pretérito reside mais propriamente no ato da criação que no trabalho de doar sentido à criação”. (DAL FARRA, 1978, p.44)

A situação do autor-implícito coincidente com a de seu narrador-protagonista – épica, nos termos da autora – estabelece-se devido à constituição ambígua de que procede o romance em primeira pessoa. Articula-se, assim, uma narração que faz do sujeito que enuncia a

personagem de si mesmo enquanto participante dos fatos do enredo. A maneira de sustentar o aspecto dual que se desenha como característica determinante desse tipo de narrativa dá-se pela via da explicitação dos encaminhamentos da escrita no ato ficcional, mais que o “doar sentido à criação”.

Desse modo, torna-se plausível ao narrador localizar na história que conta a sua participação enquanto personagem, principalmente, pela possibilidade de manejar a verossimilhança de seu conhecimento sobre o universo ficcional. Em última instância, trata-se da simulação de uma consciência sobre a própria escrita do romance, marcando maior ou menor de grau de distância ou proximidade a respeito da matéria que narra.

Através dessa concessão, o autor-implícito entrega ao narrador-protagonista uma autonomia a respeito do processo de construção ficcional do texto. Instalam-se as interseções na diegese que funcionam para ponderar o arranjo dos fatos narrados a partir da percepção subjetiva da instância do “eu”, das motivações da consciência do narrador-protagonista por escolher relatar uma sequência de episódios ou da escolha por também silenciar e/ou sumarizar tantos outros.

Portanto, não se torna um risco sublinhar que o valor de ênfase na narração em relação à diegese está arregimentado em um narrador-protagonista que, ao invés de firmar a significação da história dos episódios relatados, escolhe atribuir sentido ao exercício da ação de narra-se no contexto desses episódios. Isso porque o discurso do romance em primeira pessoa funda uma representação literária de mundo a partir do momento em que o sujeito da narração se faz objeto do próprio relato.

As relações teóricas que estabelece Dal Farra (1978) na apreciação das categorias de autor-implícito e de narrador-protagonista nos romances em primeira pessoa servem de fundamentação para compreender a complexidade formal que se coloca nessa lógica discursiva. Nesse sentido, há o paradigma de duas noções, a de sujeito e a de objeto a ser nomeado pela representação. Noções que resultam determinantes para a transfiguração do real que a ficção assim constituída possibilita articular.

A ordenação simultânea da narração de um narrador que deve se situar como sujeito que relata e como personagem que experimenta o mundo narrado torna-se o alicerce definitivo para que os romances em primeira pessoa consigam a verossimilhança de suas ficções. Sobretudo, àquela que se deseja coerente na expressão de uma subjetividade com ‘status’ de autoria, cuja natureza instaura e desdobra, por si só, as amarras e possibilidades de todo universo ficcional. Então, através de tais

A representação do ato da leitura no romance em primeira pessoa:
um estudo de caso a partir da obra *O irmão alemão*, de Chico Buarque | 175

pressupostos, há um caminho para pensar a forma dos romances em primeira pessoa.

2 Apontamentos de análise para o romance *O irmão alemão*, de Chico Buarque: a representação do ato da leitura em primeira pessoa

As formulações de Maria Lucia Dal Farra (1978) servem para, inclusive, orientar uma leitura de abordagem crítica ao romance *O irmão alemão*, de Chico Buarque, pois nele o que se apresenta é uma narrativa em primeira pessoa onde o sujeito que se enuncia “eu” está em busca de seu irmão bastardo desaparecido no contexto nazista da Alemanha de Hitler. Nesse sentido, a procura dá-se por meio de cartas, documentos, fotos, etc, que o narrador-protagonista encontra entre os livros da biblioteca de seu pai, Sérgio de Hollander. Contudo, ainda que se efetive a procura, esta não está marcada por uma lógica de investigação objetiva de fins pragmáticos e positivamente racionais, capaz de articular uma narrativa de reconstituição histórica de um passado numa menção sucessiva e exata dos fatos, conforme demonstraremos mais adiante. Também não há uma explicitação memorialística, uma vez que inexistente a referência a lembranças orgânicas constantes por parte do narrador-protagonista, de modo que permita a ele uma compreensão global do passado em relação ao seu presente imediato.

O que se estabelece na ficção é uma ação de procura ao sabor do acaso, pois o narrador-protagonista não dispõe de nenhuma informação prévia sobre o irmão desaparecido e que almeja encontrar, tamanho o seu desconhecimento sobre o passado da vida dos seus pais. Nesse sentido, é folheando um dos livros da biblioteca de seu pai que encontra uma carta de Anne Ernest, judia alemã com quem Sérgio de Hollander, possivelmente, teve um caso amoroso, deixando-a grávida. A partir de tal carta, o narrador-protagonista mobiliza-se em uma busca por detalhes que lhe tragam alguma clareza a respeito do contexto dos acontecimentos desse passado para conseguir saber do paradeiro desse irmão desaparecido e, até então, encoberto pelo tempo e esquecimento que o mesmo é capaz de promover.

O acaso tem a sua parcela de intervenção na vida ficcional das personagens do romance, mas ele não determina todas as ações em curso. O próprio narrador na condição de personagem evidencia uma atitude diante dos fatos descobertos por meio da carta encontrada no interior do livro. Na cena transcrita, temos como analisar a empreitada da procura idealizada pelo narrador-protagonista:

Na tardinha de 20 de maio de 2013, embarquei no vôo da Lufthansa ciente de que não dormiria. Não sabia que poltronas de avião são tão apertadas, nem que um varapau alemão invadiria meu espaço com o seu joelho. Mas depois de noites e noites a sonhar com esta viagem, eu não haveria de fechar os olhos logo agora que a realizo, mesmo que estivesse refestelado na primeira classe. Reservei um assento de janela na expectativa de avistar o mar, mas o avião nem bem decola e já embica nas nuvens. Por cima das nuvens, em altitude e velocidade de cruzeiro, seguimos mais ou menos a linha do litoral brasileiro que o navio do meu pai costeou em 1929. Acompanho a rota área na revista de bordo com a divertida sensação de sobrevoar, aos quase setenta anos de idade, os caminhos do meu pai antes dos trinta. Posso até me vangloriar de já ter lido provavelmente todos os livros espalhados no seu camarote, bem como tantos outros que ele só mais adiante virá a conhecer: já leu Kafka, seu Sérgio? E o que está esperando? Na ida para a Europa, meu pai ainda devia estar às voltas com gramáticas alemãs, quando muito se arriscaria em fábulas infantis com um dicionário no colo (BUARQUE, 2014, p.206).

A partir dessa cena, algumas questões podem clarificar a globalidade do engenho narrativo não, necessariamente, porque nela o leitor aproxima-se, de fato, do fim do romance, mas, sobretudo, pela particularidade da ação. A natureza da ação expressa mais que a dinâmica se delas for considerado o caráter simbólico de significação para com as referências do real histórico mencionadas pelo narrador-protagonista.

O sujeito narra o seu colocar-se em trânsito por estar implicado em sua determinação a favor da busca de conhecimentos sobre o paradeiro do irmão estrangeiro. Deixa o seu país para viver a situação da viagem, no trajeto efetuado em outro momento por seu pai. Isso perfila um desejo de experiência de vida, a qual se instaura com nuances de inesgotável obsessão, “mas depois de noites e noites a sonhar com esta viagem, eu não haveria de fechar os olhos logo agora que a realizo”. (BUARQUE, 2014, p. 206)

O desejo que se materializa na emergência de uma viagem planejada, intencionada, como um agir efetivo, “na tardinha de 20 de maio de 2013, embarquei no vôo da Lufthansa ciente de que não

dormiria” (BUARQUE, 2014, p.206), à luz de uma consciência das condições histórico-temporais em que se dá o momento a ser vivenciado, “aos quase setenta anos de idade, os caminhos do meu pai antes dos trinta” (BUARQUE, 2014, p.206). O acontecimento em si acarreta a sumária subtração de inferência do acaso como um fundamento sempre presente nas circunstâncias do real vividas pelo narrador-protagonista. A narração explicita o teor da tomada de decisão no sentido de uma escolha própria da subjetividade que resplandece. Isto é, declara-se uma atuação voluntária.

A ação em curso só pode ser realizada em uma única margem de tempo para que conforme a ideia de fluxo realidade: a situação do presente. Da vigência do atual em relação ao pretérito. O procedimento de linguagem que arquiteta essa condição se configura por meio de uma similitude. O tempo da enunciação é, quase sempre, o tempo do enunciado. Sobretudo vinculado ao narrador-protagonista, o discurso, no todo do romance, não se sustenta distante das histórias narradas, quando assim não procede, logo, se aciona o instantâneo do real.

Em outros termos, a par e passo, a narração e a diegese figuram também a partir de uma ordem de semelhança. Como exemplo, inclusive, tem-se a menção de uma data cronológica específica que marca o enunciado acerca de um passado, “20 de maio de 2013”, mas que é atualizado pela enunciação, onde a semântica da construção verbal é compactada pela conjugação do movimento simultâneo, indicado por “realizo”, “posso”, “acompanho” etc. Por isso, o caráter memorialístico inexistente. O narrador-protagonista não recorda um passado. Ele atua sobre um presente em aberto, indeterminado e em curso no tempo dos acontecimentos narrados.

O fluxo de tempo na narração alça para a significação dos sentidos do discurso ficcional a expressão simbólica na linguagem do romance. O narrador-protagonista, no mesmo trajeto do pai, Sergio de Hollander, não denota o passado a partir de uma referência empírica que outrora foi em conformidade com as condições vigentes da própria materialidade histórica à época. Pelo contrário, “posso até me vangloriar de já ter lido provavelmente todos os livros espalhados no seu camarote, bem como tantos outros que ele só mais adiante virá a conhecer: já leu Kafka, seu Sergio? E o que está esperando?” (BUARQUE, 2014, p.206), viceja a substância do pretérito na qualidade de alusão que passa a constituir um imediato do tempo presente o qual surge e se marca como afirmação do real vinculado ao instante da enunciação.

Ainda que se esteja à luz de um mesmo percurso, a viagem como signo de compreensão da experiência de vida entre pai e filho não resulta produtora para que se possa explicar a carga simbólica que o romance conforma. Tampouco serve a proporção comparativa do passado de um em relação às possíveis interferências no presente de outro, porque, enquanto temporalidade, as marcas de outrora estão apresentadas a partir de uma perspectiva que enquadra o conjunto de referências reais acerca de determinado contexto histórico na vigência de uma alusão. Isto é, distante de qualquer possibilidade de explicação objetiva sobre o momento presente do narrador-protagonista.

O deslocamento está significado como desejo, afastado de qualquer dimensão de valor reservado à reconstituição da memória factual. O resgate de explicação possível para o simbólico na linguagem estabelece-se pelo o que de comum se dá na experiência de vida daquele que enuncia o próprio protagonismo em relação ao pretérito que menciona à maneira de alusão: a leitura como um ato de ação na contingência do real. “Já leu Kafka, seu Sergio? E o que está esperando?” (BUARQUE, 2014, p. 206).

Na validade do simbólico, o que se evidencia como intersecção do passado em relação ao presente próprio da narração, resulta da natureza de uma ação em curso, sendo esta recortada de um único modo, o narrador-protagonista vangloria-se, porque lê. Nos anos 30, em viagem à Alemanha, indica-se também o suposto agir do pai, “ainda devia estar às voltas”, ação daquele que lê para também tentar aproximar-se de um universo desconhecido (BUARQUE, 2014, p. 206). Torna-se possível, ainda, tomar para análise outra cena de emenda da significação dos sentidos no cerne da narração, pois, justamente, esta tem como correspondência o enlace discursivo de caracterização da personagem do pai no momento em que se explicitam as tensões próprias do convívio familiar. O narrador-protagonista faz o registro:

Não vou mentir que nunca entrei naquele escritório, na sua ausência eu entrava mesmo. Era uma sensação semelhante à de invadir o carro alheio, mas desta vez é como se eu o fizesse com o dono sentado à minha espera. Penetro pé ante pé na fumaceira e encontro meu pai de pijama como sempre o recordarei, recostado na espreguiçadeira com os óculos no alto da testa, um livro nas mãos e um toco de Gauloises prestes a queimar os seus dedos. Agora ele ajusta os óculos para me enxergar e tosses

A representação do ato da leitura no romance em primeira pessoa: um estudo de caso a partir da obra *O irmão alemão*, de Chico Buarque | 179

duas vezes, sempre duas vezes, depois pergunta se andei mexendo nos seus Kafkas. Nunca, respondo de bate-pronto, aliviado porque pelo menos desse crime sou inocente. Aí ele me desconcerta: e o que está esperando? Acho que ainda não posso ler Kafka no original. Eu? Acho que ainda não posso ler Kafka no original. Mas nem com três anos de escola você aprendeu alemão? Leva os óculos de volta à testa e retoma a leitura de um livro chamado *Strahlungen*, que salvo engano significa irradiações, resplendores ou coisa que o valha. (BUARQUE, 2014, p.57)

Nos termos transcritos, não se expõe, apenas, o lugar de predileção do pai, “não vou mentir que nunca entrei naquele escritório” (BUARQUE, 2014, p.57). A situação de momento do personagem, “encontro meu pai de pijama como sempre o recordarei, recostado na espreguiçadeira com os óculos no alto da testa, um livro nas mãos e um toco de Gauloises prestes a queimar os seus dedos” (BUARQUE, 2014, p.57). Ou, inclusive, a animosidade que se estabelece no diálogo, “mas nem com três anos de escola você aprendeu alemão?” (BUARQUE, 2014, p.57).

Antes de tudo, o dizer do narrador-protagonista proclama, retoricamente, a intenção de uma confissão, revelando a particularidade de sua ação. De tal modo, como sintagma de nexos narrativos, “desta vez” registra a recorrência de um mesmo evento que se marca pelo interesse de inserção em um espaço que, não sendo o seu, é capaz de sugerir um universo inapreensível, mas sob o qual se almeja na ordem de satisfação e transgressão na ordem de um desafio. “Era uma sensação semelhante à de invadir o carro alheio”. (BUARQUE, 2014, p.57)

A menção à obra de Kafka parece responder à tônica de realização dessa vontade de apreender o que ainda não é domínio de conhecimento. Assim, a importância de decodificar os signos da literatura, para poder apreendê-la em sua essência, livre de qualquer tradução, “acho que ainda não posso ler Kafka no original”, sinaliza que desejo e ação correm intrínsecos conforme a égide de recorte da narração (BUARQUE, 2014, p.57).

Na extensão desse contexto, o questionamento (“já leu Kafka, seu Sergio? E o que está esperando?”) que o narrador-protagonista devolve ao pai no discurso como reação à provocação feita (“aí ele me desconcerta: e

o que está esperando? Acho que ainda não posso ler Kafka no original Eu?”) recomenda a noção de totalidade de um percurso de experiência do narrador-protagonista. Isso porque a expectativa de um conhecimento sobre literatura, representada no desejo da ação de leitura, realiza-se como a formação intelectual que o credencia à qualidade de leitor erudito, tal qual a caracterização de personagem dada ao pai. Não resulta despropositada nem estranha, então, a declaração conclusiva do narrador-protagonista, “posso até me vangloriar de já ter lido provavelmente todos os livros espalhados no seu camarote, bem como tantos outros que ele só mais adiante virá a conhecer [...]” (BUARQUE, 2014, p.57).

O sujeito da narração enquanto protagonista, que se credencia certo tipo leitor, dimensiona os sentidos ficcionais do romance, principalmente, pelo fato de encadearem uma lógica coesa e total para aquilo que se expressa como verve da narrativa, algo que não acontece na relevância de nenhum outro aspecto. Como já observamos antes, o acaso, a viagem, nem mesmo a procura por um irmão desaparecido não figuram signos que possibilitam enlaçar, em termos de representação, a natureza de uma significação plena para o desdobramento ficcional do romance. Somente o desejo e a ação em curso através de um único ato, o da leitura, coadunam o caráter expressivo do discurso romanesco através de uma ideia de totalidade entre o plano da enunciação e as ações referenciais do universo narrativo. O reforço desse argumento adquire ainda mais consistência quando, por margem de diferenciação, pontua-se o interesse do irmão consanguíneo, Mimmo de Hollander, pela leitura de revistas gibis:

Vou para a cama com a roupa do corpo, depois me dou conta de que não apaguei a luz. Mas, acho que não precisa, posso cobrir a cara com a manta, e debaixo dela não está nem quente nem frio. Está bom para ficar pensando na minha amizade com o Thelonious, o que me leva a pensar no meu pai com meu irmão, que entra à vontade no escritório, mas que só lê gibi, o que me leva a pensar em algum dia revelar a meu pai que, bem ou mal, li em francês o Guerra e Paz até a metade [...]. (BUARQUE, 2014, p.13)

A distração do irmão mais velho que, embora disponha de livre acesso, não faz uso da biblioteca de seu pai, porque como leitor apenas nutre o gosto por gibis, contrasta com a imagem em cima da qual o narrador-protagonista constrói a sua identidade de personagem, “o que

A representação do ato da leitura no romance em primeira pessoa: um estudo de caso a partir da obra *O irmão alemão*, de Chico Buarque | 181
me leva a pensar em algum dia revelar a meu pai que, bem ou mal, li em francês o Guerra e Paz até a metade”. (BUARQUE, 2014, p.13)

De tal jeito, resplandece o modo como se referencia um conhecimento de literatura. A manifestação do narrador-protagonista não contempla, em absoluto, uma significação de leitura capaz de perscrutar a importância interpretativa de valor crítico, estético e/ou literário de *Kafka* ou do romance *Guerra e Paz* para as dobraduras das instâncias ficcionais que constituem a obra em análise, no sentido de dar corpo a uma referência concreta de amálgama dos sentidos.

O absurdo das ficções kafkianas não está, por exemplo, inserido na ordem discursiva do narrador-protagonista, nem mesmo quando menciona a barbárie histórica da Alemanha nazista, contexto de vida que atravessa a existência do próprio irmão alemão. O conhecimento da literatura responde a um valor simbólico de interesse, desejo e atuação conforme um perfil de leitor. Isto é, o ato da leitura como a propriedade essencial daquilo que personaliza o traço idiossincrático da personagem do sujeito responsável pela narração: um leitor cujas credenciais estão implicadas e sugeridas por meio da narrativa.

Não por acaso, a situação ficcional de disparo da narração emana de um gesto bastante familiar para todo aquele que se dedica à apreciação de *O Irmão Alemão*. Logo nas primeiras páginas, com direito à reprodução da carta encontrada, o narrador-protagonista revela a sua surpresa por descobrir, no miolo do livro *O Ramo de Ouro*, os vestígios de um passado desconhecido do cotidiano familiar no qual está inserido.

O gesto próprio de uma ação em curso. O manuseio de um livro. A interrupção de uma leitura para o mergulho no imediatismo do presente em informações de outro texto, que, epistolar, desvela a voz de uma personagem judia, acaba sendo não só a propulsão narrativa presente no romance, mas, sobretudo, o manancial inventivo dos sentidos postos no teor da matriz ficcional. Isso porque um texto sob texto figura como enquadre para a conformação da referência de realidade histórica constitutiva do relato que se conta:

Asa de inseto, nota de dez mil-réis, cartão de visita, recorte de jornal, papelzinho com garranchos, recibo da farmácia, bula de sonífero, de sedativo, de analgésico, de antigripal, de composto de alcachofra, há de tudo ali dentro. E cinzas, sacudir um livro do meu pai é como soprar um cinzeiro. Desta vez eu vinha lendo o Ramo de Ouro, numa edição

inglesa de 1922, e ao virar a página 35, dei com uma carta endereçada a Sergio de Hollander, rua Maria Angélica, 39, Rio de Janeiro, Sudamerika, tendo como remetente Anne Ernest, Fasanenstrasse 22, Berlim. Dentro do envelope, um bilhete batido à máquina em papel almaço amarelado e puido [...]. Escrito em alemão, cheio de maiúsculas, dele só posso entender o cabeçalho e a assinatura Anne com caligrafia inclinada para a direita. Sei que meu pai ainda solteiro morou em Berlim entre 1929 e 1930, e não custa imaginar um caso dele com alguma Fräulein por lá (BUARQUE, 2014, pp.8-9).

Esse início da narrativa, de algum modo, condensa, à revelia de todas as demais cenas, a expressão mais emblemática e simbólica daquilo que se projeta como o engenho ficcional que amarra o discurso literário. “Asa de inseto, nota de dez mil-réis, cartão de visita [...] de tudo ali dentro” (BUARQUE, 2014, pp.8-9) correspondem a fragmentos de vestígios deixados por outro no interior de um livro. Ou, ainda, a disposição material de sinais concretos da vida de alguém, o leitor que manuseou o livro. De modo figurativo, os mesmos sinais, motivo e razão da procura a ser realizada pelo narrador-protagonista como experiência de sua ação em curso na tentativa de encontrar informações sobre o passado familiar. O conjunto de vestígios no interior de um livro parece implicar a imagem da qual se serve a ficção.

Pelo arranjo dessa via, a leitura contínua, que se detém, mas também se restabelece sob nova expectativa no entrecruzamento de textos e signos, contempla a natureza da representação literária que o romance em análise sustenta ao apreender as referências do real empírico e histórico transfigurado por meio das possibilidades ficcionais da literatura. Conforme mencionamos, o sintagma de tempo “desta vez”, como conjunção, formaliza, em termos verbais, a ritualística da incidência de um mesmo ato, que não se esgota, tampouco encontra a solução de seu fim objetivo, pois permanece cintilante como particularidade de um tempo, sempre acionado presente, através da propriedade da narração.

De tal jeito, à par dessa incidência, a noção de real, tomado como referência, vigora já sob o filtro de uma mediação precedente: a linguagem, que se materializa enquanto forma discursiva, ora pertencente ao epistolar ora ao documental. E, assim por diante, em função, também, da inserção de fotografias no interior da obra literária. Nesse sentido, torna-se possível fisgar do trecho, “[...] sei que meu pai ainda solteiro

morou em Berlim entre 1929 e 1930, e não custa imaginar um caso dele com alguma Fräulein por lá” (BUARQUE, 2014, pp.8-9), a alusão de referência a um mundo determinado por certo contexto histórico, a Alemanha do começo do Século XX, sob a qual se arma o eixo da representação do romance de Chico Buarque.

Isso porque as potencialidades ficcionais de transfiguração mimética do real para a ordem do representativo não obedecem a uma lógica de nomeação própria do objeto do mundo referencial, externo à ficção, por meio de um significante sob os moldes da linguagem literária, formalizada de acordo com a chave estético-discursiva do gênero romanesco. Algo que, a título de lembrança, inclusive, distingue-se da verve de convenção mais canônica de sustentação formal do romance realista quando a este se apregoava, em conformidade com a crença de alcance de um *efeito de real*⁶³, a faculdade da representação plena do mundo a partir da apreensão mimética de seus elementos de realidade exterior.

Cabe dizer que, pelo contrário, a lógica da ficção, em *O Irmão Alemão*, no engenho de seu jogo verossímil, propõe-se a transfigurar a dimensão das formas de linguagem constitutivas do real, no plano inteiramente interdiscursivo. Não se trata da nomeação do mundo real em função dos desdobramentos formais da linguagem literária aos moldes escolásticos do realismo clássico. O real histórico já aparece travestido de representações discursivas que, de uma maneira ou outra, o significam, o nomeiam e já o fazem narrativa. E, portanto, denotam-no como discurso dadas as condições de linguagem.

Por isso, o emblemático da descoberta de uma carta escrita em alemão, que se reproduz nas páginas do romance. Ainda que o narrador-protagonista não apresente, num primeiro momento, o conteúdo completo de sua mensagem por desconhecimento do código linguístico em que está registrada. O texto de caráter epistolar, documental e/ou imagético, sob a vigência de uma rede interdiscursiva, simbolicamente articulada nas implicações da ação contínua do narrador-protagonista devido à sua intenção de personagem leitor, dimensiona a natureza da representação literária, seus meios de transfiguração ficcional que a forma

⁶³ Por *efeito de real*, entendemos tal qual Roland Barthes (1971) no conhecido ensaio homônimo em que o teórico analisa a composição do realismo burguês a partir da obra do escritor francês Gustav Flaubert.

do romance organiza e expressa no romance *O irmão alemão*, de Chico Buarque.

O desembaraço dessas questões de análise possibilita-nos considerar que a via de abastecimento da ficção, na representação que emerge de outra forma linguagem para referenciar o real histórico dos fatos narrados, fomenta um discurso no romance que aporta, expressivamente, a figuração performativa do ato de leitura. Isso por meio daquilo que se encarna como a experiência das ações em curso, vivenciadas pelo protagonismo de um narrador também personagem.

O performativo apresenta-se como constitutivo do ato de leitura propriamente dito, sem que este esteja desdobrado ou carregado de uma intenção interpretativa de valoração crítica acerca do que se lê. Embora existam as credenciais de um conhecimento de literatura que legitima as qualidades do leitor, identificado nesse caso como o próprio narrador, conforme é possível inferir quando há a menção à obra do escritor Franz Kafka. A propósito, perfilado nessa conjuntura, faz-se possível apreender o recorte de perspectiva acerca do qual se narra, na qualidade de uma escolha, enquanto índice que efetiva um silenciamento enunciativo, um não-dito, no romance.

Por esse prisma, há, na narração, o teor de legitimidade do narrador-protagonista como um leitor que alcança, durante a trajetória de sua vida, em contraste com a do irmão consanguíneo, a experiência de formação intelectual certa vez inquirida pelo pai. Mas, essa mesma formação não se revela como um dispositivo de desdobramento influente para a convenção da narrativa. Isto é, não se tem aí a marca de uma relevância radical de definição de sentidos, pois, primordialmente, a ficção dá margem à leitura como uma ação fenomênica, por si mesma, muito longe de implicá-la a partir de um sentido de ordem pragmático no detalhamento do que possa representar enquanto visão de mundo. É, dessa maneira, que o próprio narrador não aparece implicado como objeto de sua narração a partir de uma natureza vinculada a uma noção de personagem. Interessa, apenas, o contingenciamento da leitura enquanto manifestação pura de um ato, e não como um modo de marcar uma posição de diferença ou de interpretação dos aspectos reais do mundo empírico.

Na perspectiva do narrador-protagonista, obscurece-se o particular de uma intenção de posicionamento efetivo em cima de ações abarcadas pelo universo narrado. O que emerge são as reticências no discurso da narração frente à esfera hipotética do real que se deseja apreender. Articulação que suspende qualquer objetividade para o relato da história,

pois a especulação também vai fazendo parte da narração do sujeito que enuncia. O leitor personagem do narrador maneja a especulação na tentativa de decodificação dos signos que encontra. É, assim, que a ficção se abre à natureza da significação e dos sentidos que a compõem em face da representação literária de um ato de leitura puramente performativo.

Nesse sentido, o que vai se consolidado é o recuo da objetividade do relato à medida que há a inserção de um lastro de projeções para a natureza dos eventos narrativos, “[...] e não custa imaginar um caso dele com alguma Fräulein por lá” (BUARQUE, 2014, pp. 8-9). Dentre os exemplos possíveis, podemos resgatar a passagem do romance em que o narrador-protagonista, no empenho de sua procura, consulta um afinador de pianos, de nome Lázar, sobre, em tese, o seu conhecimento de informações acerca do paradeiro de Heinz Borgart, o pianista que teria se casado com Anne Ernest, e que, portanto, figuraria como pai adotivo do irmão desaparecido:

Agradeço, pago os cafés, e já na calçada Lázar faz questão de me passar o seu cartão de visita para a improvável casualidade de eu topar com o tal pianista, dado que abundam na praça afinadores italianos de pouca confiança. Mas, a este ponto já me persuadi de que Heinz Borgart partiu mesmo no fim da guerra para refazer a vida na França, ou retomar na Alemanha a carreira de sucesso. Carreira de sucesso? Desejo boa sorte a esse senhor, diz Lázar, porque a maioria de nós meio que perdeu a mão depois da guerra. Ou você acha que na Orquestra Sinfônica de Budapeste eu era afinador de pianos?

De volta para a casa confiro a data, 21 de dezembro de 1931, em que Anne escreveu a carta ao meu pai, pelo visto sem noção do que estava por vir (BUARQUE, 2014 p. 67).

O trecho transcrito permite evidenciar que o fluxo do evento narrativo, a consulta que se faz sobre a existência de terceiros, depois de um café, “agradeço, pago os cafés, e já na calçada Lázar faz questão de me passar o seu cartão de visita [...]” (BUARQUE, 2014 p.67), é suspenso. Assim, recaem sobre o relato os termos de uma manifestação hipotética que depende, exclusivamente, da compreensão do narrador-protagonista em função do que recolhe de informações, “mas, a este ponto já me persuadi de que Heinz Borgart partiu mesmo no fim da guerra para

refazer a vida na França, ou retomar na Alemanha a carreira de sucesso [...]” (BUARQUE, 2014 p.67).

Assim, ainda que se tenha um convencimento acerca da ordem dos fatos, “já me persuadi”, a mesma precisão, imediatamente, é interdita em razão do aparecimento de uma dúvida, “carreira de sucesso?”. Essa dúvida, antes de tudo, coloca em xeque a natureza de qualquer informação objetiva sobre o andamento da vida do outro para, de novo, realocar a correlação conjectural, “de volta para a casa confiro a data, 21 de dezembro de 1931, em que Anne escreveu a carta ao meu pai, pelo visto sem noção do que estava por vir”. (BUARQUE, 2014 p.67)

O sintagma “pelo visto” reascende, então, o processo de narração que alça para o primeiro plano do lastro verbal o hipotético de que parte o narrador-protagonista para compreender os fatos narrados. O relato que estava na sequência do objetivo, a consulta ao afinador de pianos para a procura do paradeiro do irmão, pausa e, nele, imiscui-se o teor das projeções imaginativas do narrador-protagonista como tentativa de aproximar-se de alguma certeza acerca daquilo que deseja decifrar.

Exatamente por isso, o contínuo de movimento, o mesmo ato de leitura, “[...] confiro a data, 21 de dezembro de 1931, em que Anne escreveu a carta ao meu pai [...]” (BUARQUE, 2014 p.67). A certificação do narrador-protagonista ao observar a data sinaliza que o modo de acesso ao real se dá por meio dos signos presentes na forma de discurso material da carta, por isso a urgência expressa da decodificação através do assentamento de possibilidades especulativas.

A partir dessa tessitura que arma o engenho do romance em análise, torna-se possível considerar que a plausibilidade da narração se engendra no discurso narrativo, necessariamente, em função da lógica do arranjo ficcional que coloca em cena a representação de um ato performativo da leitura. O narrador-protagonista aciona o real histórico através das formas de linguagem que o constitui enquanto mediação do próprio discurso. O movimento de uma ação em curso que traduz a experiência de um leitor corresponde, então, à necessidade da decodificação dos signos. Essa decodificação possibilita acessar, e afinal apreender, a matéria que provém do desconhecido, daquilo que não se tem domínio de informações prévias, sobretudo, por responder à inserção de um passado escamoteado do eixo de relações familiares.

Nesse sentido, o mesmo discurso de narração que vacila sobre um relato de caráter objetivo, marcando o procedimento discursivo que orienta a inserção do hipotético, compactua com aquilo que se apresenta na diegese. Isto é, a ação em curso para a experimentação da leitura,

porque a forma como se conta assinala um reflexo de contingência para com a globalidade da representação do romance.

O processo de criação ficcional desdobra-se, portanto, na figuração de um personagem leitor, que suspende o real histórico diante do desconhecido, porque antes precisa decodificar aquilo que está cifrado em outros signos, conforme as formas de discurso que acessa. E desdobra-se também na desenvoltura enunciativa própria do sujeito da narração que vacila sobre o teor pragmático para dar margem à projeção hipotética de tentativa de apreensão do real. A plausibilidade do romance imiscui-se, então, na interface de um modo de narrar que perfila a representação de uma maneira de ler, performativamente, enquanto alcance de possibilidades hipotéticas para a decodificação dos signos inseridos nas formas de linguagem e de discurso.

3 Considerações finais

Através da análise da narrativa, torna-se possível discutir a formalização da obra de Chico Buarque no lastro da referência convencional para os romances em primeira pessoa, conforme as formulações mencionadas de Dal Farra (1978). Antes de tudo, resulta pertinente encaminhar o argumento de que o arranjo ficcional do referido romance não interpõe a narração sobre a diegese dos acontecimentos narrados, sobretudo, pelo teor de uma representação literária que emerge, imediatamente, do lastro de uma linguagem já constituída por signos, em tese, de apreensão da realidade histórica, tornados referências da criação ficcional.

A condição do narrador enquanto protagonista não está partida na necessidade de se colocar como o objeto do próprio discurso, pois a prerrogativa para a sua existência verossímil de ser ficcional necessita e reivindica a propriedade de um personagem na figuração de um leitor em ação, cujo ato responde à esfera performativa. Do contrário, não há sustentação plausível para um relato que é fruto do próprio desconhecimento, da ausência de domínio de informações prévias em relação ao mote narrativo, quando do empenho de procura por um ente desaparecido em meio ao contexto de barbárie nazista.

Por isso, não se trata de uma caracterização própria do policial, de uma investigação objetiva e pragmática a fim de alcançar a resolução de um mistério pontual. Trata-se da decodificação de signos de linguagem que estão justapostos à luz das credenciais de experiência de um leitor versado no conhecimento da literatura, tal como a identidade

de personagem que caracteriza o pai. Nesse sentido, a máscara que reveste a face de um autor-implícito, isto é, a narração articulada de um narrador-protagonista, nos termos de Dal Farra (1978), não conduz à expressão ilusória de uma dimensão de autoria, sendo verossímil a localização de reparos, objeções, incisões sobre o ato de escritura literária no romance em função de um conhecimento pleno do universo ficcional.

As páginas do romance de Chico Buarque invocam um narrador-protagonista que está desalojado de qualquer via expressiva de uma visão de mundo, a ponto de só aproximar-se do universo das ações narrativas à medida que avança sobre os desdobramentos da decodificação a par e passo de uma experiência de ação em curso, a leitura. Algo que, necessariamente, coloca o discurso da narração na emergência de um presente em relação ao passado de um real histórico referenciado. Assim, a autonomia para uma dissertação sobre os encaminhamentos ficcionais, no plano do protocolo de registro da escrita do romance, resulta bloqueada, improvável frente aos deslindamentos plausíveis do discurso global que a engenharia complexa da obra formaliza e resguarda.

Em última instância, a plausibilidade do discurso em análise entrega uma formalização de romance em primeira pessoa, sob a lógica de uma representação, que redimensiona a figuração ficcional clássica do narrador-protagonista no aproveitamento das possibilidades do arranjo discursivo da narração. Isso porque esta não responde à ficção de manejo da escritura do romance, como aporte de lastro verossímil, na semelhança de uma autoria cedida e compartilhada por um autor-implícito. A chave de significação que se constitui na obra de Chico Buarque arma, de maneira inversa a isso, uma fabulação representacional do ato performativo da leitura como o manejo de criação do romance na conformidade de sua engenharia verossímil e ficcional. Algo que o distancia de um romance tradicionalmente moderno em primeira pessoa, pois a sua lógica de representação se faz outra, sem referenciar a atividade de escritura ficcional, mas de leitura de um mundo real e histórico já codificado em muitas formas de linguagem. Assim, o romance de *O irmão alemão* reivindica do leitor uma compreensão sobre as formas de representação chamadas de simulacradas⁶⁴ em que o referente imediato

⁶⁴ Sem ser esta a proposta de discussão do presente artigo, mencionamos, apenas, que as noções de representação e simulacro na qual nos baseamos podem ser apreciadas a partir das reflexões de Baudrillard (1992), no ensaio intitulado *Simulacros e simulação*.

A representação do ato da leitura no romance em primeira pessoa: um estudo de caso a partir da obra *O irmão alemão*, de Chico Buarque | 189
não é mais o real empírico e social, mas outra forma autêntica de apreensão e representação desse real. Por isso, os sentidos e os seus efeitos de sentidos desses discursos não estão apenas na história de fabulação que apresentam, mas, sobretudo, nas relações que estabelecem entre outros textos e processos discursivos de representação, literárias ou não.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. *A posição do narrador no romance contemporâneo*. In: Nota de Literatura I. São Paulo: Editora 34, 2003.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BARTHES, R. *Efeito de real*. In: Vários autores. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- BOOTH, W. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BUARQUE, C. *O irmão alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- DAL FARRA, M. L. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

Recebido em: 25/08/2019

Aceito em: 23/09/2019

PAISAGEM ATRAVÉS DA VÓNILZA
OU PAISAGENS DA MEMÓRIA

*LE PAYSAGE À TRAVERS LA MÉMÉNILZA
OU DES PAYSAGES DE LA MÉMOIRE*

Tiago Radatz Kickhöfel⁶⁵

RESUMO: Este ensaio aproxima textos que pensam e expandem o conceito de paisagem a uma relação [afetiva] sujeito-paisagem específica: a experiência da avó do autor no/com o espaço em que vive há quase cem anos. Para a imersão no plano subjetivo desta relação e percepção através de (por meio de), o objeto de aproximação das teorias de pensamento-paisagem (COLLOT, 2014; 2012), de paisagem da memória (BERWANGER DA SILVA, 2012; 2016; COSTA, 2008; MATOLATO, 2007) e de subjetivação perceptiva (JULLIEN, 2009), tomados neste ensaio, utilizou-se a revista literária *Vónilza e Tiagua* (RADATZ; KICKHÖFEL, 2019), onde o autor desloca os discursos reais da avó para o registro literário. O que o texto busca emergir são os elementos subjetivos de memória, afeto e experiência envolvidos no processo de construção e percepção desta paisagem, o eixo vertical da sua constituição, e as referências teóricas atraídas por este *corpus* sensível.

Palavras-chave: Paisagem; memória; identidade; experiência.

RÉSUMÉ: Cet essai rassemble des textes qui pensent et développent le concept de paysage à une relation [affective] sujet-paysage particulier : l'expérience de la grand-mère de l'auteur dans/avec l'espace q'elle vit il y a presque cent ans. Pour l'immersion dans le plan subjectif de cette relation et perception à *travers de*, du objet d'approximation des théories de pensée-paysage (COLLOT, 2014; 2012), la paysage de la mémoire (BERWANGER DA SILVA, 2012; 2016; COSTA, 2008; MATOLATO, 2007) et de la subjectivation perceptive (JULLIEN, 2009), prises dans cet

⁶⁵ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul-PPGL-UFRGS, na linha de pesquisa em Estudos de Literatura, área dos Estudos literários aplicados: literatura, ensino e escrita criativa. Bolsista PROEX - CAPES.

essai, s'utilize de le magazine littéraire *Vónilza e Tiagua* (RADATZ; KICKHÖFEL, 2019), où l'auteur déplace les discours royaux de sa grand-mère vers le registre littéraire. Le texte a l'intention de faire émerger les éléments subjectifs de la mémoire, l'affect, et l'expérience qu'ils sont impliqués dans le processus de la construction et perception d'un paysage, l'axe vertical de sa constitution, et les références théoriques attirées par ce *corpus* sensible.

Mots-clés: Paysage; mémoire; identité; expérience.

“La memoria, esa forma del olvido”
El ciego, Jorge Luis Borges

Este ensaio é uma convergência textual das experiências no “Seminário de Estudos Comparados: Literatura e Paisagem”, conduzido pela profa. dra. Maria Luiza Berwanger da Silva. Resulta, portanto, deste “objeto de (ligeiro) delírio”, que é o próprio seminário segundo Barthes⁶⁶, no qual coabitam três espaços de maneira simultânea: o institucional – da disciplina do Programa de Pós-Graduação em Letras, na linha de pesquisa em Estudos de Literatura, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; o transferencial – da relação dos participantes do seminário entre si, espaço falansteriano que extenua as opacidades de uma socialidade artificial e trabalha as potências subjetivas dos seminaristas; e o espaço textual – onde são fixados simbolicamente estes entrecruzamentos, como neste ensaio. Destes, é o espaço transferencial que mobiliza a este texto, dado que é a produção das diferenças neste locativo que engendra e justifica a existência do seminário:

A diferença, o que isso quer dizer? Que cada relação, pouco a pouco (isso demanda tempo), se *originaliza*: reencontra a originalidade dos corpos tomados um a um, quebra a reprodução dos papéis, a repetição dos discursos, elude toda encenação do prestígio, da rivalidade. (BARTHES, 2004, p. 415)

⁶⁶ BARTHES, Roland. *Au séminaire*. In: *O rumor da língua*. Trad. Leyla Perrone-Moysés et al. São Paulo, 2004.

E nesta diferença, que concentra e espelha a própria noção de paisagem, ambas definidas sumariamente como zona singular de equilíbrios entre identidades e alteridades, percebi que minha experiência poderia constituir uma abordagem original sobre o assunto do seminário - literatura e paisagem. A identidade que me permite tal construção: neto da Vónilza, eco do eco de uma história de imigração, adaptação e resiliência, um produto da confluência entre a sanga e a valeta que por um jogo do acaso deu-se em um acadêmico de Letras, inclinado à escritura e ao deslocamento e que, apesar de ter rompido certa reprodução social, manteve as relações culturais de origem, tanto quanto pôde.

A matéria que ensaio igualmente permite tal deslocamento acadêmico-biográfico, dado que os estudos da paisagem, da zona intermediária entre o espaço subjetivo e o espaço objetivo, só podem ser discutidos sob a valia da experiência, por isso, se desejo pensar e desenvolver o conceito, ele será visto inevitavelmente como fenômeno vivido, como experiência intrínseca de um sujeito e seu ambiente, em um complexo jogo de alteridades, memória, espaço e tempo.

Por que então a senhora Nilza Stein Radatz (Vónilza) estaria neste espaço privilegiado de percepção da paisagem? Porque ela constitui um fenômeno identitário raro em nossos dias: é uma senhora de 98 anos de idade, filha de imigrantes alemães fugidos da I Guerra, que desde que casou, aos 19 anos de idade (e tão logo enviuvou), vive na mesma casa feita do barro daquela terra que lhe coube (no município de Canguçu, no extremo Sul do Brasil), do qual ela parece ter sido moldada junto, visto que casa e avó às vezes se confundem, pois nunca houve uma sem a outra. Ao contrário da maioria das pessoas que foram várias ao longo da vida, Vónilza não foi muitas, seu espaço de ação e afeto, desde o começo da vida adulta, concentrou-se naquela paisagem, de tal modo que o olhar, o pensamento espacialmente imediato e o conhecimento orgânico dos fenômenos ali recorrentes tornam nítidas as relações sujeito-paisagem, evidenciando que

a paisagem não é um puro objeto em face do qual o sujeito poderá se situar numa relação de exterioridade, ela se revela numa experiência em que sujeito e objeto são inseparáveis, não somente porque o objeto espacial é constituído pelo sujeito, mas também porque o sujeito, por sua vez, encontra-se englobado pelo espaço. (COLLOT, 2014, pp. 18-19)

De tal modo que ela, este sujeito perceptivo, não é espectadora externa da paisagem, antes a compõe, pois percebe a si ao mesmo tempo em que percebe o ambiente neste fenômeno de interação. Tal experiência no espaço intersticial da relação mundo-sujeito faz desta não uma oposição, “mas um encontro e uma interação permanente entre o dentro e o fora, o eu e o outro” (COLLOT, 2014, p. 26), sem hierarquia, objetificação ou passividade, mas latência.

Michel Collot irá contribuir sobremaneira com estes estudos que percebem a paisagem como fruto de influências mútuas entre o sensibilizado e o que sensibiliza ao observar a mediação do olhar neste processo, ao mesmo tempo, como um “ato estético” e um “ato do pensamento”. Assim, para gerar o sintagma “pensamento-paisagem”, desconstrói a lógica binária do sujeito-objeto, que percebe a paisagem numa relação de sentido único, ao sugerir que “a paisagem provoca o pensar e que o pensamento se desdobra como paisagem” (COLLOT, 2013, p.12). Tal sintagma assume um procedimento capaz de transformar as experiências do ver, do fazer e do pensar em experiências sensíveis, ou nos termos do autor, em “atividades sintéticas” dos elementos que se unem em dada paisagem, fazendo com que um elemento não seja percebido se não em suas relações com outros no interior do campo sensível; e assim temos a percepção como forma de pensamento pré-reflexivo, intuitivo, que por meio de outros sentidos enriquece a dimensão subjetiva do espaço enquanto experiência.

Berwanger da Silva (2013), ao traduzir a obra do filósofo francês François Jullien, *Les transformations silencieuses* (2009), percebe que o pensamento do autor sobre a experiência subjetiva na paisagem, o conceito viver de paisagem (“*vivre de paysage*”), converge com o de Michel Collot inscrito no sintagma pensamento-paisagem, onde a representação é substituída pela presença, somando ao fenômeno a “transformação silenciosa” efetuada pelo sujeito na experiência paisagística que transforma esta relação de perceptiva à afetiva.

Estando o sujeito, deste modo, em um processo de subjetivação com a paisagem a partir de sua percepção afetiva, e assumindo a perspectiva de que “o mundo está ao meu redor, não diante de mim” (Merleau-Ponty), tomarei como referente deste diálogo sujeito-mundo, para dar sentido material ao estudo, a revista literária que compus sobre os discursos da Vónilza, *Vónilza e Tiagua*, no prelo pela editora independente portoalegrense Guaipeca. Nesta publicação, os discursos e pensamentos externalizados pela Vónilza, gravados por mim em conversas

ao lado do fogão à lenha ao longo dos últimos quatro anos, foram selecionados, versificados e arranjados pela linguagem literária através da técnica *ready-made*⁶⁷, sendo possível uma internalização maior no referente subjetivo deste estudo, envolvido na decifração daquela paisagem.



Figura 1. Registro do ato. Tiagua e Vónilza. Foto: Bruno S. Ranzani da Silva, 2015

Este material parte de um percurso de deslocamentos para sua composição: da percepção para a experiência, do discurso cotidiano para

⁶⁷ Procedimento de criação artística surgido no período das vanguardas do início do século XX; trata-se do deslocamento de discursos reais – e geralmente banais – e um registro distinto, subvertendo ou corrompendo seu significado e gerando metáforas polissêmicas. Marcel Duchamp inaugura o procedimento nas artes plásticas com as icônicas instalações “Roda de bicicleta” (1913) e “Fonte” (1917) e, trazido à literatura, desde o modernismo aparece como método de criação poética, de Oswald de Andrade (*Revista de Antropofagia n.1, coluna Brasileira*, maio de 1928) à Stela do Patrocínio (*Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, org. Viviane Mosé, 2001) este, um dos resultados mais poderosos da técnica na literatura contemporânea.

o literário, da avó para o neto, do neto para o autor, de mim para o outro; também aí a convergência com os estudos da paisagem é perceptiva, pois esta se forma no deslocamento de um olhar obtuso no entrecruzamento do tempo e do espaço dotado de uma função exploratória: a poeticidade intrínseca de uma subjetividade em relação simbiótica com seu espaço.

Formalmente, a publicação *Vónilza e Tiagua* contém duas partes, a primeira apresenta uma série de reproduções dos bordados da Vónilza, cujas formas são reflexos diretos da interação com o espaço que habita e uma atividade psíquica/mnemônica comprometida, desgastada pelo quase século de uso; e a segunda parte apresenta três séries de poemas: “da janela”, “da mesa” e “do fogão”, trazidos dos discursos cotidianos diretos da Sra. Nilza acerca dos três conjuntos que orbitam seu campo de visão imediato, a partir do seu lugar de repouso diário; discursos estes que não seguem uma linha temporal, onde passado e presente são sobrepostos e impressos simultaneamente na memória destes três conjuntos-paisagens. A apresentação da revista explica um pouco seu conteúdo, construção e autoria:

Vónilza é uma tartaruga que hoje tem 98 anos, ontem disse que tinha 50 e no sábado levou suas gêmeas (Zilma & Zilda, as Irmãs Radatz, que em 1966 foram coroadas Miss Canguçu juntas) pra praia de São Lourenço.

Vónilza é uma tartaruga de barro, como a casa que mora desde que casou e tão logo enviuvou. O vô pra nós é a mesa feita por ele onde ela apoia o braço esquerdo nas tardes ao lado do fogão, ora olhando faustão (televisão), ora a janela com vista pra estrada, pouco antes do cerro.

Vónilza é uma tartaruga de barro e faz bordados, com a mobilidade e a memória de uma tartaruga de barro bordadeira, isto é, esquecendo o que estava fazendo e logo seguindo a lembrança que, nem sempre, corresponde ao trabalho interrompido. “Tudo de cabeça”.

Vónilza é uma tartaruga de barro que faz bordados e leva as duas mãos no rosto quando me vê fazendo coisas com a mão esquerda.

Tiagua é um neto da Vónilza.

Assim, a memória, este elemento fundamental na significação da paisagem, “binómio inseparável, de total complementaridade, cuja construção corre em paralelo” (MATALOTO, 2007, p.124), ao sobrepor dados temporais na paisagem a altera e cria uma realidade outra, uma terceira paisagem, não menos real, que não é a que vejo, ou a que ela vê, mas a que ela significa a partir de sua memória, que guia a percepção e forma sua identidade. É certo que nenhuma paisagem é decodificada da mesma forma, pois o eixo vertical de sua constituição (a subjetividade do ponto de vista) não se repete, o que evidencio aqui é uma construção/significação da mesma paisagem de modos diferentes pelo mesmo sujeito, no mesmo ponto de vista, porém, “a memória, esta forma do esquecimento”, é quem seleciona distintos referentes temporais de leitura, formando distintas “paisagens da memória”. Por exemplo, o poema III “da janela” mostra, no mínimo, duas linhas temporais e duas paisagens simultâneas, a do presente imediato e de um passado presentificado:

Como a vaca tá gorda
e velha
não pode mais pegar cria
essa vaca eu ganhei de casamento
era bem novilha
a vaca
eu acho que ela tá prenha
os ubres inchados
eu quando casei
ganhei uma vaca
as gêmeas cresceram com o leite
dessa vaca
ela tá velha
não pode mais pegar cria
vê se tem leite no tacho, Tiagua
a vaca deu cria dois dias
depois de mim
eu fiquei sem leite

É nesta experiência mnemônica da(s) paisagem(ns), isto é, na construção e compartilhamento de uma paisagem, que surge a noção de identidade enquanto sentimento de pertença, a assimilação de si no

espaço e do espaço em si. E a vaca gorda e velha é emoldurada por algo além da janela, por uma memória tomada de consciência de ações cognoscentes da gravidez, do mamífero, do fêmeo, que a espelha, e cujo referente temporal se desloca, envolvendo uma série de elementos e signos no espaço afetivo de percepção. Segundo Rui Matolato,

a relação entre paisagem e memória está assentada na geografia da percepção, na existência de um conjunto de signos que estruturam a paisagem segundo o próprio sujeito e refletindo uma composição mental resultante de uma seleção plena de subjetividade a partir da informação emitida por seu entorno. (2007, p. 125)

Desta forma, concordando com o autor supracitado, é possível admitir que a construção da paisagem não se dá apenas pela inclusão ou transformação de elementos ou conjuntos externos, fisiográficos, mas sobretudo por novas percepções e concepções do sujeito envolvido, que provocam uma nova semântica da paisagem: “Assim, a sua profunda transformação poderá ser gerada sem uma alteração radical do contexto físico e material das pré-existências, ‘apenas’ com a sua reconceptualização” (MATOLATO, 2007, p. 124).

Temos visto que a presença, “a experiência paisagística da presença”, é um elemento de substituição da representação da paisagem, pois esta nunca é reprodução, nunca somente uma imagem estática, pois tal seria uma paisagem desprovida de pensamento, inconcebível sendo esta fruto de uma experiência sensível guiada pela percepção: “longe de ficar estática como uma imagem, a paisagem é um espaço a percorrer, a pé, num veículo ou em sonho” (COLLOT, 2013, p. 52). A “ótica ecológica” que atua na construção da paisagem pressupõe a presença de um corpo e um olhar sensibilizados, pois, como afirma a professora Maria Luiza Berwanger da Silva, a percepção presentificada participa efetivamente na significação da paisagem:

Percepção ampla que, uma vez realocizada no presente, incidirá na revalorização do fora (ou do *dehors*) como ponto de equilíbrio entre o coletivo e o privado e perspectiva da qual a certeza neste *intermezzo* (*in el mezzo del camino*, o antecipava Dante) garante a prática da constante oscilação entre um e outro (ou outros espaços); esta percepção paisagística funda territórios de confluência nos quais todo

dom, dom do olhar, produz na troca, troca de olhares, de figurações e, pois, de difrações do sentimento de paisagem (BERWANGER DA SILVA, 2012, p. 117).

Pois a paisagem é um fenômeno, um conjunto dinâmico de símbolos com o qual o sujeito se relaciona, significa e é significado, de modo a não poder ser considerada de maneira isolada, dissociada do sujeito que a experimenta. Paisagem é, portanto, a experiência subjetiva de um fenômeno paisagístico. Segundo Yi-Fu Tuan (1983, p. 7), na paisagem “a amplitude da experiência ou conhecimento pode ser direta e íntima, ou pode ser indireta e conceitual, mediada por símbolos”; Vónilza, por ser há tanto (n)aquela paisagem, possui o conhecimento empírico dos fenômenos circundantes, o que lhe permite a leitura dos seus símbolos naturalmente. No primeiro poema do conjunto “da janela”, a mudança climática é prevista através dos símbolos que ela significa daquele ponto de vista (no horizonte, o cerro coberto de neblina, na paisagem sonora, o canto diferente do bem-te-vi, no terreno, as formigas com asas anunciam a chuva).



Figura 2. Representação da paisagem. Foto: Tiago R. Kickhöfel, 2015

clareou o cerro

clareou o cerro
zilma, a roupa

clareou o
cerro

viu, tiagua
tu tem vista boa
vê se tem formiga
com asa lá fora

clareou o cerro

ouviu o bem-te-vi diferente
clareou o cerro ó

bem-te-vi

clareou o cerro

desliga o faustão da tomada
recolhe a vaca, zilma, a roupa

Aqui há uma evidência da coexistência paisagem-sujeito, pois a avó também se torna símbolo e emite sinais referentes à leitura climática da paisagem por meio de seus rituais: desligar a televisão, recolher a vaca à cocheira e a roupa do varal – e outros inevidentes no poema. Portanto, como aponta Costa (2008, p.2), “os saberes e fazeres humanos atribuem significados e organizam as paisagens e os símbolos presentes fazem a mediação entre o mundo interior e o mundo exterior”. Esta noção corrobora com o pensamento de Collot ao apontar a organização

perceptiva não limitada ao material fornecido pelo espaço isoladamente, pois cada símbolo é percebido e interpretado em função do seu contexto, daí a noção do autor de “visão de conjunto”. Assim “A chuva é algo além de uma precipitação de água [...] porque ela é inseparável de todo um mundo de sensações, de emoções, de evocações, cujo encadeamento mais ou menos codificado a insere numa certa paisagem”. (COLLOT, 2013, p. 28 apud BERQUE)

Nos bordados da Vónilza que figuram na primeira parte da revista, os símbolos da sua paisagem são significados e transformados em ícones figurativos que expressam tanto a subjetivação afetiva do espaço, quanto à construção de uma memória do lugar, tornando-se uma espécie de espelho simbólico deste processo psíquico. Por exemplo, o primeiro destes bordados, com o qual fui presenteado como lembrança do sítio quando de minha mudança para Porto Alegre, forma um ser híbrido entre a vaca, o cabrito e o cachorro do sítio; porém, no horizonte semântico envolvido neste processo de criação estava a minha relação afetiva com os animais daquela paisagem, e era com esta relação que sua memória estava comprometida. Assim, passou de um animal a outro conforme compunha o desenho, sem perda ou corrupção deste horizonte, e sem que percebesse o processo.



Figura 3. Bordado n.1. Nilza Stein, 2018

O bordado agora compõe uma nova paisagem, exposto no meu quarto, em contraste com os sons de trânsito do centro da capital gaúcha, pois sua paisagem semântica ultrapassa as linhas amarelas e é representação de puro afeto do meu pago, cujo som de nada lembra este. Como este bordado, outras figurações dos símbolos e ações da paisagem foram ressignificados por discursos verbais e icônicos da Vónilza, a principal constituinte e espelho daquela paisagem, e decifrá-los é como dividir com ela sua experiência de “viver de paisagem”.



Figura 4. Exposição de bordados da Vónilza à paisagem. Foto: Tiago R. Kickhöfel, 2019

Conclusões

Os estudos sobre paisagem vistos pela geografia humana é campo produtivo que contribui sobremaneira com as pesquisas sobre processos de subjetivação, identidade, alteridade e outros fenômenos de constituição do sujeito em relação afetiva com o espaço circundante, que transborda para as mais diversas áreas do conhecimento que tratam dessas questões, como a literatura, o urbanismo e a sociologia. Ao perceber o eixo vertical (a subjetividade) como essencial na significação da paisagem, todo um escopo de invidências se apresenta, sobretudo a noção central de que o sujeito, ao mesmo tempo em que constrói a paisagem, por ela é

construído, de tal modo que qualquer hierarquia é invalidada pelo sujeito-paisagem, fazendo dela não uma representação externa do espaço, mas uma experiência íntima. O estudo apontou que a mediação simbólica desta relação transforma o próprio sujeito em símbolo significativo, à exemplo da avó que, por meio de seus rituais, também premedita a chuva, e das próprias poesias transcritas, pois como afirma Michel Collot, o poema não é uma textualidade fechada em si, mas se constitui como poema exatamente pela abertura ao além de si. “A textualidade do poema reenvia a textura do universo”, dado que “o poema faz ver o mundo na medida em que é ele próprio um mundo que se faz ver.” (COLLOT, 2005, p. 178). Outro ponto crucial nos estudos de paisagem é a formação da identidade por meio da memória do espaço, que participa ativamente na construção da paisagem e produz o sentimento de pertença, onde sujeito e espaço mutuamente são assimilados. Por fim, o que considero mais relevante nos estudos contemporâneos sobre paisagem é a possibilidade que ela engendra de participação de sujeitos geralmente à margem da pesquisa, pondo-os no centro de interesse e validando-os como agentes ativos no processo de construção de conhecimento, tornando pertinente, por exemplo, este estudo da *Paisagem através da Vónilza*.

REFERÊNCIAS

- ALVES, I. Em torno da paisagem: literatura e geografia em diálogo interdisciplinar. *Revista da Anpoll*, v. 1, n. 35, pp. 181-202, 2013.
- BERWANGER DA SILVA, M. L. Poesia brasileira contemporânea, paisagem e memória. In: *Organon*, Porto Alegre, v. 31, n. 61, pp. 65-80, jul/dez. 2016.
- BERWANGER DA SILVA, M. L. Paisagem e alteridade: o dom e a troca. *Literatura e paisagem em diálogo*. In: NEGREIROS, C.; LEMOS, M.; ALVES, I. (orgs.). Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.
- CABRAL, L. O. A paisagem enquanto fenômeno vivido. *Geosul*, v. 15, n. 30, pp. 34-45, 2000.
- COLLOT, M. Pontos de vista sobre a percepção de paisagens. Tradução de Denise Grimm. *Literatura e paisagem em diálogo*. In: NEGREIROS, C.; LEMOS, M.; ALVES, I. (orgs.). Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.

COLLOT, M. et al. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

COLLOT, M. *Paysage et poésie: du romantisme à nos jours*. José Corti Editions, 2005.

COSTA, O. Memória e Paisagem: em busca do simbólico dos lugares. In: *Espaço e cultura*, pp. 149-156, 2008.

JULLIEN, F. *Les transformations silencieuses*. Paris: Grasset, 2009.

RADATZ, N. S. *Vónilza e Tiagua*. KICKHÖFEL, T. R. (org.). Guaipeca edições: Porto Alegre, 2019.

TUAN, Y-F. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência/tradução de Livia de Oliveira*. São Paulo: DIFEL, 1983.

Recebido em: 25/08/2019

Aceito em: 15/09/2019

UMA ALMA ASSINALADA: TESSITURAS ENTRE FICÇÃO E
HISTÓRIA EM *AS CARTAS DO DOMADOR*, DE TABAJARA
RUAS

*UN ALMA ASINALADA: TESITURAS ENTRE FICCIÓN E
HISTORIA EN AS CARTAS DO DOMADOR, DE TABAJARA
RUAS*

Carlos Garcia Rizzon⁶⁸

RESUMO: As tessituras entre ficção e história de *As cartas do domador*, obra de Tabajara Ruas, configuram um movimento em que conflitos históricos do sul do Brasil aparecem imbricados a uma tradicional lenda pampiana. Os aportes de lendas podem ser considerados elementos significativos para o estudo do passado porque permitem o acesso a um universo da oralidade que expressa um conhecimento popular e inclui saberes de sujeitos analfabetos, tradicionalmente excluídos na escrita da história. Nesse sentido, através da lenda do “Negrinho do pastoreio”, é possível recuperar acontecimentos que descrevem o contexto histórico e social no sul do Brasil para denunciar atrocidades no tratamento dado aos escravos. Essa lenda apresenta, portanto, um componente político que desconstrói o mito da existência de uma democracia no campo, nas estâncias do pampa. Junto à questão da opressão vivida pelos escravos, *As cartas do domador* inclui o ambiente pré-revolucionário dos “farroupilhas” e ainda o sonho de liberdade dos negros fugidos que vivem em acampamentos quilombolas. Esses são traços históricos que irão desfazer cenas sobrenaturais da lenda, revelando que as crueldades sofridas pelo negrinho estão construídas na história de muitos jovens escravos. Dessa forma, o coronel Netto de *As cartas do domador* não é a figura documentada na história, porém empresta ao romance o contexto que ambienta os feitos narrados. Por outro lado, o negrinho do romance não é unicamente a invenção que se mantém no imaginário gauchesco, mas sim é também a representação de uma realidade existente no passado.

Palavras-chave: Lenda; História; Literatura.

⁶⁸ Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS. Professor de Literatura e Língua Espanhola na Universidade Federal do Pampa-UNIPAMPA.

RESUMEN: Las tesisuras entre ficción e historia de *As cartas do domador*, obra de Tabajara Ruas, configuran un movimiento en que conflictos históricos del sur de Brasil aparecen imbricados a una tradicional leyenda pampeana. Los aportes de leyendas pueden ser considerados elementos significativos para el estudio del pasado porque permiten el acceso a un universo de la oralidad que expresa un conocimiento popular e incluye saberes de sujetos analfabetos, tradicionalmente excluidos en la escrita de la historia. En ese sentido, a través de la leyenda del “Negrinho do pastoreio”, es posible recuperar acontecimientos que describen el contexto histórico y social en el sur de Brasil para denunciar atrocidades en el tratamiento dado a los esclavos. Esa leyenda presenta, por tanto, un componente político que desconstruye el mito de la existencia de una democracia en el campo, en las estancias del pampa. Junto a la cuestión de la opresión vivida por los esclavos, *As cartas do domador* incluye el ambiente pre revolucionario de los “farroupilhas” y aún el sueño de libertad de los negros cimarrones que viven en campamentos quilombolas. Esos son trazos históricos que irán deshacer escenas sobrenaturales de la leyenda, revelando que las crueldades sufridas por el negrito están construidas en la historia de muchos jóvenes esclavos. De esa forma, el coronel Netto de *As cartas do domador* no es la figura documentada en la historia, pero presta a la novela el contexto que ambienta los hechos narrados. Por otro lado, el negrito de la novela no es únicamente la invención que se mantiene en el imaginario gauchesco, sino es también la representación de una realidad existente en el pasado.

Palabras clave: Leyenda; Historia; Literatura.

Retornando a uma forma próxima ao folhetim – “como se fazia nos tempos de antigamente”, diz o escritor –, e que já havia sido experimentada antes, na primeira edição de *Os varões assinalados*, porém inovada através de instrumento de avançada tecnologia, Tabajara Ruas publicou *As cartas do domador* em capítulos durante quatorze semanas, de 29 de setembro a 29 de dezembro de 2006, no portal <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI1164540-EI6624,00.html>>. Como livro impresso, a obra ainda hoje é inédita, porém o próprio autor, sob sua direção, a transmutou e levou às telas do cinema com o título de *Netto e o domador de cavalos*, filme que estreou em 2008.

Nessa narrativa, as relações entre ficção e história que ambientam o trânsito em que a personagem Antonio de Souza Netto se insere, figura histórica que proclamou a República Rio-grandense em 1836, se fazem junto a uma tradicional lenda gauchesca, a do “Negrinho do pastoreio”, que, por sua vez, também é apresentada no movimento entre realidade e invenção. Ou seja, existe uma ficcionalização da histórica figura do general Netto e uma historicização dos infortúnios vivenciados pelo negrinho. No caso deste menino, ele aparece na trama como uma narrativa de acontecimentos históricos que marcaram o passado escravista nas estâncias do pampa, pois

os elementos contidos no “causo” não justificariam plenamente o prestígio da lenda se não resumisse o Negrinho tantos outros destinos de crianças que nunca tiveram infância, se ele não fosse o representante de todos aqueles negrinhos e negrinhas triturados na engrenagem da estrutura colonial. (MEYER, 2002, p. 100)

Do mesmo modo, é apontado por Agemir Bavaresco que

[...] não se poderá dizer que o texto d’O Negrinho do Pastoreio é uma lenda, *stricto sensu*, porque há, de um lado, um inegável substrato histórico, onde surgiu a lenda, ou seja, a sociedade escravista da estância. A lenda cumpre, aqui, uma função contraideológica em relação ao poder vigente dos estancieiros. Ela situa-se num espaço social, retrata tipos de comportamentos e analisa a realidade pampiana dentro do estilo naturalista. (2000, p. 15-16)

A reconstituição elaborada por Tabajara Ruas, portanto, vem de uma larga trajetória e cumpre o ciclo história-lenda-história, enriquecido tanto por fatos que foram realidades de uma época quanto pelo imaginário que constitui crenças e expectativas de tradição oral e que é de domínio público. Como obra literária, *As cartas do domador* dialoga com a lenda para possibilitar compreensões da história do Rio Grande do Sul. Os aportes de lendas, mitos, causos e histórias fantásticas, como patrimônio imaterial da cultura de um povo, podem ser considerados elementos significativos para o estudo do passado porque permitem o acesso a um universo da oralidade que expressa, mesmo que

inconscientemente, um conhecimento popular e inclui verdades e saberes de sujeitos analfabetos, tradicionalmente excluídos na escrita da história. Os contos populares se constituem, assim, em patrimônios históricos, e suas variações indicam adaptações a épocas e a territórios, conforme cada tradição a partir de onde elas estão situadas. Destarte, as inúmeras lendas presentes na tradição gauchesca, como “Mboitatá”, “A Salamanca do Jarau”, “Mboboré” e outras, têm muito a oferecer para o entendimento da cultura de tradição gauchesca. Com a lenda do “Negrinho do pastoreio” não é diferente, pois ela se formou no ambiente pastoril,

[...] num meio ainda não atingido pela concentração industrial e onde o hábito da quotidiana dureza no mando, fator considerado indispensável para a produção intensiva, ainda não se fizera inconsciência e calejamento, os casos de alta crueldade, as judiarias bestiais deviam forçosamente repercutir mais fundo na memória e deixar marcas mais sensíveis na vida sentimental dos simples, por menos amiudados. (MEYER, 2002, p. 99)

Atos de crueldade sofridos por meninos escravos não se confinavam unicamente a território sul-rio-grandense. Também em outras regiões pampianas há registros dessas violências. E não é de se admirar que, ainda hoje, estejam vivos na memória de uruguaios relatos de tempos distantes. Estudos da professora Ana Cecilia Rodríguez apresentam depoimentos recolhidos em comunidades situadas no norte do Uruguai que preservam histórias ocorridas em épocas em que, mesmo não sendo legal a escravidão naquele país, eram tratados como cativos os negros peões das estâncias. Algumas versões ganharam versos artísticos, como o poema “El moreno”, de autor anônimo e que é recitado por Anibal Márquez, um afrodescendente de mais de oitenta anos:

Si había una vez un moreno
en una estancia criado
que el patrón le había tratado
igual que a caballo ajeno
él aguantaba sereno
los gritos y los azotes
cuando erraba un tiro e'lazo
o algún potro lo volteaba
a veces hasta le daba

el patrón algún mangazo [...] (in RODRÍGUEZ, 2009, p. 83)

Através da lenda do “Negrinho do pastoreio”, é possível recuperar elementos que documentam a escravidão inserida na história social dos séculos XVIII e XIX. Esse é o caminho traçado por Tabajara Ruas. Mas não somente por ele, pois, desde fins do século XIX, autores brasileiros e uruguaios têm se dedicado a escrever essa que é a mais popular das lendas gauchescas presentes no Rio Grande do Sul e que, desde a infância, é conhecida e repetida de geração em geração por aqueles que vivem no pampa. Ela está registrada em canções, peças teatrais, filmes, poemas e narrativas escritas. Entre outros autores que fizeram versões da lenda, podem ser citados Apolinário Porto Alegre (1875), Javier Freyre (1890), Alfredo Varela (1897 e 1933), João Simões Lopes Neto (1906), João Cezimbra Jacques (1912), Darcy Azambuja (1925) e os posteriores Yamandú Rodríguez, Serafín J. García e Luiz Carlos Barbosa Lessa. Todas as versões apresentam uns ou outros eixos comuns, como o extravio de animais no pastoreio do negrinho, os castigos sofridos por ele, seu suplício no formigueiro, sua morte e, em quase todos os autores, a qualidade do negrinho como achador de coisas perdidas. Analisando diferenças, é possível encontrar uma variedade grande, o que se percebe que, a cada versão, a cada autor, elementos foram incorporados ou adaptados.

Como lendas, as versões do “Negrinho do pastoreio” apresentam algumas características, tais como a oralidade da narrativa, seu anonimato e sua persistência e antiguidade, não havendo precisão do tempo do fato ocorrido. Por exemplo, em João Cezimbra Jacques, a temporalidade é apresentada com um simples “Havia um estancieiro” ou “Uma feita”. O autor menciona apenas que narrará a história “conforme ouvíamos contar na nossa infância pela gauchada” (1979, p. 156-157). No poema “Negrito del pastoreo”, de Yamandú Rodríguez, também não há localização do tempo e, assim como em Cezimbra Jacques, o autor confere uma autoridade para a sua versão através do depoimento de pessoas maiores. Então introduz a lenda com um “según dicen las viejas” (s/d). Outro uruguaio, Serafín J. García, igualmente busca um suporte para a lenda, afirmando que “la tradición oral se ha encargado de ir la perpetuando entre nuestros criollos, a lo largo de muchísimas generaciones” (s/d). Porém é vago na referência, dizendo nada mais que os acontecimentos com o negrinho tiveram sua origem “durante la época de la dominación

española, cuando las primitivas estancias de estas tierras carecían de alambrados divisorios.” (s/d). João Simões Lopes Neto dá a mesma contextualização, dizendo que “Naquele tempo os campos ainda eram abertos, não havia entre eles nem divisas nem cercas [...]” (2009, p. 195). No entanto, não deixa de apresentar o clássico “Era uma vez”. Já no texto de Javier Freyre, há a indicação do tempo e do lugar: “Allá por los años 1784 residía en el departamento de Paysandú” (MEYER, 1968, p. 123). Mesmo assim, sua narrativa mantém o fabuloso caráter das crenças nos poderes do negrinho ao enfocar os pedidos que a ele se fazem:

[...] cuando una tempestad de grande duración, prendemos una luz a esta imagen, y le rogamos que interceda con Dios, para que nos libre de los furors de la tormenta. Cuando las epidemias diezman nuestras haciendas, le hacemos también iguales rogativos, y muchas veces no son inútiles nuestras súplica. (MEYER, 1968, p. 125)

A tormenta a que se refere Javier Freyre também é encontrada nos textos de Yamandú Rodríguez e de Serafín J. García, todos uruguaios. Nas suas versões, ela é a causadora dos infortúnios do negrinho, pois, em um momento de distração do menino, por sonolência ou por se entreter comendo pitangas, a chuva dispersa as ovelhas que ele pastoreava. Nos autores sul-rio-grandenses, não há menção a nenhuma tempestade, tampouco os animais do pastoreio são ovelhas. Na versão de Alfredo Varela, há o extravio de um petiço; em Cezimbra Jacques, perde-se um novilho. Nem em um nem em outro autor é anunciado o motivo da perda do animal. Coube a Simões Lopes Neto a introdução da personagem do filho do estancieiro, um “menino maleva” que, enquanto o negrinho dormia junto à tropilha de trinta tordilhos, “enxotou os cavalos, que se dispersaram, disparando campo fora, retouçando e desguaritando-se nas canhadas” (2009, p. 199).

As formas descritas para o negrinho recuperar os animais são diferentes em cada autor. No seu “Crioulo do Pastorejo”, Cezimbra Jacques mostra o menino sozinho, sem nenhuma ajuda sobrenatural. Ele encontra o novilho, mas o perde novamente:

Não caminhou ele muito tempo para avistá-lo pastando em uma coxilha. Ao lançar-lhe as vistas, desatou um frágil laço dos tentos, fez a armada e serrou pernas no cavalo e,

aproximando-se do novilho à distância necessária, atirou o laço certo, lançando-o.

Em poucos tirões secos que deu o animal altaneiro, partiu-se o laço e saiu ele à disparada, sem que, por mais empenho que fizesse o crioulo, fosse possível fazê-lo dar volta. (1979, p. 157)

Já o texto de Serafín J. García é inconcluso, uma vez que aponta diferentes possibilidades de como o negrinho encontrou, sob noite escura, a ovelha negra perdida:

Nadie supo jamás de qué medios se valió el pequeñuelo para encontrar la oveja. Según algunas versiones, lo ayudaron las luciérnagas con sus farolitos de luz verdosa. Según otras, fueron las enigmáticas lechuzas -para cuyos ojos la noche no tiene ningún secreto- quienes guiaron sus pasos entre las tinieblas. Y él, por su parte, siempre guardó un hermético silencio acerca de lo ocurrido. (s/d)

No poema de Yamandú Rodríguez, o negrinho recebe ajuda sagrada: “Jesús le encendió la luna/con pena del niño negro...”. A personagem de Simões Lopes Neto também é agraciada com intervenção divina, depois de pensar na sua madrinha Nossa Senhora e tomar um coto de vela do oratório: “Por coxilhas e canhadas, na beira dos lagoões, nos paradeiros e nas restingas, por onde o Negrinho ia passando, a vela benta ia pingando cera no chão: e de cada pingo nascia uma nova luz, e já eram tantas que clareavam tudo.” (2009, p. 199). Na primeira versão de Alfredo Varela, de 1897, o negrinho não recebe ajuda, mas também não recupera o petiço, apesar de igualmente carregar um coto de vela: “pela noite adentro, servindo-se para alumiar-se, de um coto de vela; mas, de balde”. (1897, p. 378)

O castigo que sofre o negrinho pela perda dos animais varia bastante entre os diferentes autores. No “Negrinho del pastoreo” de Yamandú Rodríguez, o menino escravo é obrigado a procurar pela ovelha extraviada noite adentro e, cansado e com fome, dorme e é devorado por formigas. Em Cezimbra Jacques, o negrinho é surrado duas vezes “a valer com grosso e pesado relho” e ainda é deitado sobre um formigueiro, onde passa toda uma noite. Na versão de Alfredo Varela, por ter perdido um petiço, o “senhor, então, fê-lo matar sob o açoite; para esconder o

nefando crime, ordenou que o enterrassem, sendo escolhido um lugar em que seria difícil de descobrir o cadáver: um desses grandes formigueiros existentes no país” (1897, p. 378). Na lenda narrada por Simões Lopes Neto, os sofrimentos do negrinho também são esses: surras de relho e, depois, “como já era noite e para não gastar a enxada em fazer nova cova, o estancieiro mandou atirar o corpo do Negrinho na panela de um formigueiro” (2009, p. 200). No texto de Serafín J. García, o único castigo é procurar a ovelha até encontrá-la.

Em algumas versões, o final é insólito, em outras não. A ação narrada por Serafín J. García se encerra com a ovelha recuperada e não há a morte do negrinho, como em outros autores. Em Cezimbra Jacques, o estancieiro vê “erguer-se uma nuvem [do formigueiro] e, envolvido nela, subir o mártir ao céu, desaparecendo.” (1979, p. 157). Apolinário Porto Alegre, que é o autor de “Crioulo do pastoreio”, versão mais antiga que se conhece, escrita ainda sob regime escravocrata no Brasil – apesar de haver referência à lenda em texto anterior, de 1872, de Alberto Coelho da Cunha, assinado com o pseudônimo de Vitor Valpírio –, apresenta a visão da filha do estancieiro no momento do desaparecimento do menino escravo: “O crioulinho apareceu-lhe resplandecente, saudando-a risonho, entre brancas nuvens que foram se erguendo... se erguendo, até desaparecerem na profundidade dos céus. Ainda bem longe no espaço ela viu-lhe a mãozinha negra saudando-a num gesto.” (apud DINIZ, 2003, p. 155). Na versão de Alfredo Varela, é o estancieiro quem vê o negrinho, “o qual, de pé, à boca da passageira sepultura, sacudia de si as formigas e a terra de que o tinham coberto, feito o que, saltando sobre o petiço perdido e que no momento ali se achava, desapareceu para sempre.” (1897, p. 378). Esse final com o estancieiro indo até o local do formigueiro é semelhante ao de Simões Lopes Neto, mas, na versão do escritor pelotense, há ainda a introdução da imagem de Nossa Senhora:

Qual não foi o seu grande espanto, quando chegado perto, viu na boca do formigueiro o Negrinho de pé, com a pele lisa, perfeita, sacudindo de si as formigas que o cobriam ainda!... O Negrinho, de pé, e ali ao lado, o cavalo baio e ali junto, a tropilha dos trinta tordilhos... e fazendo-lhe frente, de guarda ao mesquinho, o estancieiro viu a madrinha dos que não a têm, viu a Virgem, Nossa Senhora, tão serena, pousada na terra, mas mostrando que estava no céu... Quando tal viu, o senhor caiu de joelhos diante do escravo.

E o Negrinho, sarado e risonho, pulando de em pêlo e sem rédeas, no baio, chupou o beíço e tocou a tropilha a galope. (2009, p. 200-201)

Em Yamandú Rodríguez, por o negrinho não ter sido velado

[...] no pudo alzar el vuelo;
porque no son cuatro luces
las velas: son cuatro dedos...
Y como no le señalaron
el camino de los cielos
anda perdido por los campos
el negrito del pastoreo. (s/d)

Muitas das versões da lenda do “Negrinho do pastoreio” santificam a vítima do estancieiro e lhe dão poderes de encontrar coisas perdidas. Para efetivar-se o achado, o negrinho exige um coto de vela para Nossa Senhora e um naco de fumo para ele. Mas também nesse aspecto, mesmo sendo o mais recorrente nos diferentes textos, existem variações de um autor a outro. Como já referido acima, a lenda contada por Javier Freyre não fala de coisas perdidas que se rogam para serem encontradas, mas os pedidos são para proteção “de los fúores de la tormenta”. Já a versão de Alfredo Varela diz que “O povo dos campos, quando queria encontrar um objeto perdido, tinha o cuidado de votar-lhe, em qualquer canto, um naco de fumo e um coto de vela aceso” (1897, p. 378). A mesma tradição da oferenda apresenta Cezimbra Jacques: “E ficou entre eles esse uso: quando perdem qualquer coisa útil, prometem logo velas ao Crioulo do Pastorejo, as quais costumam acender ao acharem o objeto perdido.” (1979, p. 158). Em Serafín J. García, as velas têm uma função e devem ser acesas ao se fazer um pedido ao negrinho:

[...] nuestros paisanos, cuantos pierden algún objeto en el campo le encomiendan la búsqueda al servicial Negrito del Pastoreo, encendiéndole un cabito de vela para que así pueda ver mejor entre las sombras nocturnas, pues es siempre por la noche que realiza sus fabulosos hallazgos. (s/d)

Yamandú Rodríguez não se detém em objetos e amplia os motivos das promessas:

Por eso cuando se pierde
de un alfiler hasta un beso
se le promete una luz
y él lo encuentra en un momento...
Tiene que ser un cabito
y tiene que arder en el suelo;
porque es muy humilde el ánima
del negrito del pastoreo. (s/d)

Na canção de Barbosa Lessa, há um desdobramento da invocação, apresentando um aspecto sociológico, pois faz referência a aqueles que, obrigados a deixar o campo e se “embretarem” na cidade, guardam uma saudade e um desejo na memória:

Negrinho do Pastoreio
Acendo esta vela pra ti
E peço que me devolvas
A querência que perdi
Negrinho do pastoreio
Traze a mim o meu rincão
Eu te acendo esta velinha
Nela está meu coração. (s/d)

Nesse exemplo, os poderes do negrinho aparecem não para recuperar objetos perdidos, mas como regeneradores de elementos que fazem parte dos valores de uma identidade. Configuram uma esperança de reencontro, tal como no conto “Negrinho do pastoreio”, de Darcy Azambuja, onde o protagonista da história não é o da lenda, mas sim Vicentinho, outro negrinho que também vive agruras e sofre na estância. Na narrativa, esse menino representa uma historicização do negrinho do pastoreio, e as fabulações e encantamentos acontecem em sonhos e delírio febril do menino. Vicentinho tem o desejo de rever o pai, desaparecido desde que foi para a guerra. Então, conhecedor da lenda, toma um naco de fumo e rouba na cozinha um bico de vela e uma caixa de fósforos para “pedir ao negrinho do pastoreio que achasse o pai, perdido na revolução”. (AZAMBUJA, 2005, p. 118)

A ambientação da trama que faz Azambuja dá um retrato da situação de muitos negrinhos que sofreram na escravidão, reforçando a atribuição da construção da lenda a inúmeros acontecimentos semelhantes vivenciados por pequenos escravos. Assim, o Vicentinho de Darcy Azambuja, que sofria com os “dois filhos do estancieiro [que] davam-lhe reliaços por brinquedo e [com] o restante da família [que] enxotava-o como um cão” (2005, p. 117) e que “temendo maiores perigos, [...] encolhido, foi encostar-se à janela dos fundos e ali ficou quieto” (idem, p. 115) bem poderia ser o negrinho descrito por Auguste de Saint-Hilaire no seu relato *Viagem ao Rio Grande do Sul*, onde escreveu que, na estância,

há sempre na sala um pequeno negro de 10 a 12 anos, cuja função é ir chamar os outros escravos, servir água e prestar pequenos serviços caseiros. Não conheço criatura mais infeliz que essa criança. Nunca se assenta, jamais sorri, em tempo algum brinca! Passa a vida tristemente encostado à parede e é frequentemente maltratado pelos filhos do dono. À noite chega-lhe o sono, e, quando não há ninguém na sala, cai de joelhos para poder dormir. Não é esta casa a única que usa esse impiedoso sistema: ele é frequente em outras. (1999, p. 73)

O conhecimento do viajante francês sobre a situação do negro no Rio Grande do Sul foi se dando aos poucos. Sua primeira impressão havia sido diferente de outras condições mais cruéis que percebeu depois. Inicialmente, pensa ser o sul, “em todo o Brasil, lugar onde os escravos sejam mais felizes [...]” (idem, p. 47). Suas observações preliminares deram motivo à criação do mito de uma democracia pastoril, pois apontavam a uma “relativa liberdade que decorriam da própria natureza da ‘campeiragem’ [...] [pois] o negro campeiro lidava ombro a ombro com o patrão” (MEYER, 2002, p. 94). Essa ideia que traz a crítica de Augusto Meyer estaria corroborada na informação de Saint-Hilaire:

Os senhores trabalham tanto quanto os escravos, mantêm-se próximos deles e tratam-lhes com menos desprezo. O escravo come carne à vontade, não é mal vestido, não anda a pé e sua principal ocupação consiste em galopar pelos campos, cousa mais sadia que fatigante (1999, p. 47).

Observando com maior atenção, o naturalista faz reparos no seu entendimento, porém encontrando justificativas para a rudeza no tratamento com os escravos:

Afirmei que nesta Capitania os negros são tratados com bondade e que os brancos com eles se familiarizam, mais que em outros pontos do país. Referia-me aos escravos das estâncias, que são em pequeno número; nas charqueadas a coisa muda de figura, porque sendo os negros em grande número e cheios de vícios, trazidos da Capital, torna-se necessário tratá-los com mais energia (idem, p. 73).

Ainda mais benévolo que Saint-Hilaire foi outro viajante, Nicolau Dreys, que não viu arbitrariedades contra o escravo. Seu relato chega a apresentar satisfação do negro em relação às tarefas impostas a ele e às condições que recebia para executá-las:

[...] nas estâncias, pouco tem que fazer o negro, exceto na ocasião rara dos rodeios; nas charqueadas, o trabalho é mais exigente, sem ser nem pesado nem excessivo; é uma ocupação regular distribuída segundo as forças do negro. [...] Os negros trabalhadores dos estabelecimentos industriais do Rio Grande recebem abundância de mantimentos; estão bem vestidos conforme a exigência da estação, bem tratados nas suas doenças; e é isso justamente o que quer o negro [...] (apud MEYER, 2002, p. 96).

Da mesma maneira são apresentadas as observações de John Luccock, que diz nunca ter visto “nada que evidenciasse particular ruindade” (apud MEYER, 2002, p. 97) contra os negros no sul do país.

Essas considerações dos viajantes fizeram com que, por muito tempo, os historiadores desconsiderassem e mesmo esquecessem a escravidão no desenvolvimento econômico oitocentista no Rio Grande do Sul. Até a primeira metade do século XX, e mesmo para alguns historiadores posteriores, prevaleceu o entendimento noticiado pelos observadores estrangeiros do século XIX. Somente com o desenvolvimento de pesquisas acadêmicas foi possível confrontar e redefinir os estudos sobre a escravidão nas estâncias gaúchas. Para o professor Mário Maestri,

apenas muito lenta e imperfeitamente começa ser superada a visão do Rio Grande do Sul desconhecido da pecha da escravidão, produto do trabalho livre, sobretudo lusitano, alemão e italiano. O reconhecimento do Rio Grande do Sul como uma das grandes regiões escravistas do Brasil e das reais condições de existência do cativo sulino entram em choque com o mito fundador da sociedade gaúcha – a democracia pastoril geradora de uma formação social singular, desconhecidora das desigualdades e contradições sociais. (1997, p. 78)

Importante papel desempenham as mais variadas versões da lenda do “Negrinho do pastoreio” por denunciar o tratamento dado aos escravos no pampa e aclarar historicamente as condições de vida dos cativos. Elas inscrevem o negro como um dos elementos presentes e fundadores na identidade gauchesca. Atestam “o caráter corriqueiro da opressão das relações de poder autoritárias e cruéis presentes nas estâncias do Rio Grande do Sul” (TRAPP, 2011, p. 45) e de outras regiões pampianas, não podendo esse aspecto ser desconsiderado na formação social e econômica dos séculos XVIII e XIX.

Como definem Margaret Bakos e Zilá Bernd em relação à cena final de “O Negrinho do pastoreio”, de Simões Lopes Neto, com as lendas é possível

mostrar o mundo às avessas, [...] o senhor prostrado diante do escravo – mesmo no contexto sobrenatural do milagre – revela o inconsciente coletivo do gaúcho que queria ver definitivamente cessada a ordem vigente que autorizava os castigos físicos dos escravos até a morte. (BAKOS; BERND, 1998, p. 83)

A lenda do “Negrinho do pastoreio” apresenta, assim, um componente político que desvela atrocidades da sociedade vigente e reivindica uma mudança de sistema. Ampliando para situações generalizadas vivenciadas por meninos escravos nos campos pampianos, Darcy Azambuja deslocou a lenda do “Negrinho do pastoreio” para dentro do seu texto, incorporada ao enredo da narrativa do conto, onde Vicentinho, para “realizar o seu sonho, [resolve] fazer uma promessa ao

negrinho do pastoreio” (2005, p. 118). Dessa forma, o autor não individualiza o sofrimento de meninos escravos, mas, ao contrário, estabelece semelhanças entre as tristezas dos negrinhos e revela que as brutalidades impostas a eles eram corriqueiras na sociedade da época.

Também Tabajara Ruas trabalha com essa estrutura de uma história dentro de outra, lembrando a circularidade do texto “Un sueño”, de Jorge Luis Borges: “[...] En esa celda circular, un hombre que se parece a mí escribe en caracteres que no comprendo un largo poema sobre un hombre que en otra celda circular escribe un poema sobre un hombre que en otra celda circular...” (1989, p. 322). Desse modo, a tradição oral da contação de histórias está presente em *As cartas do domador* através de lendas que a personagem Capincho transmite às crianças da estância:

- ... o estancieiro mandou amarrar o Negrinho pelos pulsos a um palanque e dar-lhe, dar-lhe uma surra de relho. E quando era já noite fechada mandou que fosse campear os cavalos perdidos. Rengueando, chorando e gemendo o negrinho pensou na sua madrinha Nossa Senhora... (RUAS, 2006, cap. 4, parte 5)⁶⁹

Essa narração de Capincho é tal qual “O Negrinho do pastoreio” de João Simões Lopes Neto. Esse mesmo texto do autor pelotense – primeira versão conhecida a introduzir a disputa de cavalos em cancha reta – serve a Tabajara Ruas para relacionar a lenda, que mostra o negrinho como um ginete, ao gosto do general Netto pelos cavalos, conhecido apreciador que era das corridas de parelheiros. Na obra de Ruas, as ações da lenda de Simões Lopes Neto são o mote para o desencadeamento da narrativa. Assim, há a carreira entre o cavalo do estancieiro conduzido por Negrinho e o cavalo de outro estancieiro, o Barão de Aceguá. Na sequência, Negrinho perde a disputa e é surrado com açoites de relho. Completando o castigo, o menino é obrigado a recolher e pastorear uma manada de trinta tordilhos. Depois, enquanto ele dorme, o filho do estancieiro dispersa os animais. Negrinho volta a ser espancado, desta vez até parecer morto. Logo, ele é jogado em um formigueiro. No entanto, outros elementos são incorporados ao texto de

⁶⁹ Como *As cartas do domador* tem publicação *on-line*, as indicações do texto são mostradas aqui com o capítulo e a parte do texto referente ao fragmento destacado.

Ruas. Junto ao tema da opressão vivida pelos escravos, Ruas inclui o ambiente pré-revolucionário dos farroupilhas – o contexto de revolução também esteve presente no conto de Darcy Azambuja – e ainda o sonho de liberdade dos negros fugidos que vivem em acampamentos quilombolas. São traços históricos que irão desfazer cenas sobrenaturais da lenda, como a insólita ajuda da madrinha do menino, a Nossa Senhora, realizando o milagre da iluminação do campo em noite escura. Por outro lado, a representação feita da personagem Netto não possui embasamento histórico. O autor inventa fatos e coloca a personagem na realização de feitos nobres e heroicos, como a invasão a um posto militar para soltar seu amigo Índio Torres, preso, torturado e acusado injustamente de matar um soldado.

Em *As cartas do domador*, Netto primeiro é apresentado como general, marcando a figura que ficou gravada na memória da história. Mas depois, no texto, o posto de general aparece em sentido mitológico no diálogo de Netto com um dos lanceiros negros, quando é reparado: “- Então vosmecê é o famoso general Netto. / - Meu posto é de coronel.” (cap. 11, parte 12). Desestabilizando outras certezas, na obra, Ruas faz um esclarecimento jocoso em relação ao nome de Netto, similar ao já apresentado em *Netto perde sua alma*, caso conhecido nos campos de Povo Novo, povoado onde nasceu:

- Inda que mal pergunte, seu nome é mesmo Netto?
Bonifácia não era de dar voltas quando queria saber alguma coisa.
- Antônio. De Souza.
- Mas todos chamam o coronel de Netto - diz o Índio.
- Netto! E por quê?
- Quando o coronel era guri, montava o cavalo do avô nas carreiras em Povo Novo. O avô ficava gritando dále neto, dále neto, dále neto! Ficou conhecido por Netto. (cap. 11, parte 16)

O autor também aproxima o seu texto às incertezas do aspecto temporal característico das lendas: “No sul, há muito tempo...”. Depois faz contextualização à época referida na obra, marcando tempo e lugar e, para situar sua narrativa a uma relação universal, compara sua personagem Netto a outras personagens históricas:

Netto vai atravessando a cavalo os campos do Taim, perto da fronteira do Brasil com o Uruguai, uma região conhecida como os Campos Neutrais.

[...] É o quente verão de 1835.

Nesse verão, Karl Marx tinha 19 anos de idade. Netto, ao que parece, 32. Marx ainda era estudante. Netto ainda era coronel. (cap. 1, parte 1)

Importa destacar que o espaço referido mostra uma indefinição. No ano de 1835, o Tratado de Santo Ildefonso, que havia estabelecido os Campos Neutrais, não estava mais em vigência, mas para o Uruguai, país que conquistara a independência poucos anos antes, as demarcações dos limites nacionais deveriam voltar a ser discutidas. A presença de um posto militar no local evidencia que era uma região ainda a ser defendida pelo Império e à espera de reconhecimento. Por ora, como denominam diferentes vozes, era o “fim do mundo” e “terra de ninguém”:

No horizonte da lagoa Mirim, o Posto Militar é uma paliçada de troncos pontudos no alto duma duna, um lugar desolado e infinito.

Netto pára na elevação e olha a solidão em volta. Murmura para o cavalo negro:

- Fascínio, chegamos no fim do mundo.

[...] e descobri que estes campos neutrais não tem fim... Isto tudo é Terra de Ninguém...

[...] Só peço que não esqueçam que estes são os Campos Neutrais! Los Campos Neutrales, a Terra de Ninguém! E que aqui, nestes campos, com um cavalo e uma boleadeira, um homem é livre. (cap.1, parte 3; cap. 11, parte 18; cap. 13, parte 8)

Outros diálogos textuais presentes na composição da obra de Ruas se dão com sonetos de Luís de Camões. A personagem que desempenha funções de secretário do delegado se utiliza do recurso da declamação dos versos do poeta português, seu conterrâneo, para conquistar o coração das mulheres, mas nunca obtém êxito, pois sua sensibilidade com a poesia não se reflete nos seus gestos, deveras descorteses:

O Secretário coça a garganta, olha para Laura, se concentra.

- Soneto 9, Luís de Camões.

*Tanto de meu estado me acho incerto,
Que em vivo ardor tremendo estou de frio;
Sem causa juntamente choro e rio,
O mundo todo abarco, e nada aperto.
É tudo quanto sinto, um desconcerto,
Da alma um fogo me sai, da vista um rio;
Agora espero, agora desconfio,
Agora desvario, agora acerto.
Estando em Terra, chego ao Céu voando;
Numa hora, acho mil anos, e é de jeito
Que em mil anos não posso achar uma hora.
Se me pergunta alguém porque assim ando
Respondo que não sei, porém suspeito
Que só porque vos vi, minha Senhora.*

A declamação é plena de beleza e emoção. O público explode em aplausos. Secretário desce do banquinho e sucumbe a um mar de palmadas nas costas e felicitações.

Laura se afasta para a cozinha.

[...]

Secretário abre um lenço cheio de moedas sobre o balcão, diante de Laura. [...]

- Dona Laura, tudo que ganhei na carreira... por um segundo no Paraíso... um beijinho seu.

- Tire o chapéu quando falar com uma dama.

O Secretário tira o chapéu. Laura apanha uma frigideira debaixo do balcão e bate violentamente na cabeça do Secretário. (cap. 6, parte 5; cap. 7, parte 2)

As intertextualidades de *As cartas do domador* também se identificam com a cena do negrinho que fica em pé, na sala, aguardando ordens do patrão, na exposição feita por Auguste de Saint-Hilaire e que Darcy Azambuja personificou em Vicentinho, o menino do seu conto “Negrinho do pastoreio”. No texto de Ruas, a descrição é:

A família toda está em volta da longa mesa coberta por toalha de linho, com pratos e talheres e guardanapos de boa qualidade e certa elegância. Há velas acesas em

candelabros. O Barão está na cabeceira, a Baronesa, na outra ponta; a Avó e Rejane em um lado, Clara e André no outro. Verônica supervisiona. Há um menino negro em pé a um canto. (cap. 5, parte 1)

Em 1820, o viajante francês não deixou de observar o tratamento ríspido dado aos negros: “O Sr. Chaves, tido como um dos charqueadores mais humanos, só fala aos seus escravos com exagerada severidade, no que é imitado por sua mulher; os escravos parecem tremer diante de seus donos.” (SAINT-HILAIRE, 1999, p. 73). A arrogância e brutalidade igualmente é retratada por Tabajara Ruas:

- Tu me desobedeceu.
- Obedeci, sim sinhô, Barão.
- Não conduziu o baio como eu mandei.
- Conduzi, sim sinhô!
- Não discute comigo, Negrinho. (cap. 10, parte 8)

As atrocidades vividas nas estâncias motivaram a que os negros fugissem. O ambiente revolucionário que se prenunciava alimentava a esperança de alcançar a liberdade. Na história de Ruas, onde também estão presentes as velas e o fumo do texto de Simões Lopes Neto, o Negrinho tem o desejo de abandonar a estância e se juntar aos revolucionários:

- Maria está acendendo a vela diante do altar da Virgem Maria.
- Maria, tem escravo deixando as estâncias e se reunindo no meio do mato. Maria, Maria.
- Maria se volta para o Negrinho, deitado sobre pelegos. Ele está tenso, fumando um palheiro. Maria começa a tratar a ferida no seu rosto.
- O quê?
 - Vai começar uma guerra contra os senhores (cap. 4, parte 3).

Já o bolicheiro Recabarren, que é branco e não é escravo, não tem entusiasmo em participar de mais uma guerra, depois de lembrar de antigas batalhas da Cisplatina em que participou:

- Massacramos milhares de índios nas Missões e nos encheram de medalhas - diz Recabarren lutando com a fumaça que entra em seus olhos. Alguém pode comer uma medalha? Sabe o que eu ganhei nessa guerra, depois de matar pelo menos duzentos guaranis com faca e garrucha? [...] Fome, meu amigo... fome... e remorso. (cap. 4, parte 4)

Da mesma forma, cansados de lutas, outros compartilham as mesmas opiniões, pois carregam as amargas consequências que os combates proporcionam:

- Ventos de revolução... ventos de revolução... Estou farto dessas novidades. Desde 1700 temos uma guerra atrás da outra. Trinta anos atrás perdi meu irmão mais velho na guerra contra os índios, 15 anos atrás perdi meu filho na guerra contra os castelhanos (cap. 7, parte 6).

Também inconformado com as guerras, o Índio Torres, apesar de não concordar com a situação opressiva presente na Província, não se reconhecesse partidário nem de republicanos e nem de monarquistas, e faz críticas à sociedade dos brancos, preferindo buscar o isolamento. Suas queixas não poupam nem mesmo seu amigo Netto:

- Tu ainda busca soldados, Netto... acho isso estranho.
- Estranho?
- Tu busca homens para levar à morte... tu pensa nisso? [...]
- Não quero mais saber das guerras de vocês. Tu tens escravos na tua estância. Por que não liberta eles?
- Já discutimos isso antes. Tudo tem seu tempo. (cap. 12, parte 4)

Netto, no entanto, questionado tanto por autoridades, como o sargento do exército imperial, quanto por negros fugidos, partes opostas na eventual guerra que se anuncia, não tem dúvidas dos seus propósitos e está seguro do seu papel no enfrentamento com o Império. Isso ele deixa claro aos negros Lança e Espada:

Espada segura Netto com um abraço.
Lança e Netto ficam se olhando nos olhos.

- Quem é vosmecê?
- Oficial do exército liberal republicano. (cap. 5, parte 5)

No diálogo com o militar, Netto é mais discreto, mas sem deixar de ser verdadeiro:

- Tem muita gente tramando contra o Imperador, senhor Antônio. Vivemos tempos de ideias perigosas. Nos diga uma coisa, seu Antônio: vosmecê é republicano?
- Minha república é o lombo do meu cavalo. (cap. 6, parte 6)

Certamente aquela seria uma guerra diferente das anteriores. Era um enfrentamento com o poder central do próprio país, reivindicando mudanças políticas profundas, alterando o sistema de governo. Muitos, desde o início, queriam a secessão para formar um Estado federativo. Havendo a vitória, as esperanças de mudanças na sociedade eram grandes, pois a própria formação dos exércitos gerava grandes surpresas: “- Índios e negros num partido político: isso, sim, é novidade!” (cap. 7, parte 8). Era o passado que justificava que, naquele momento, houvesse o desejo de outra sociedade por parte daqueles que eram herdeiros de injustiças sofridas desde sempre. No mínimo, seria a busca pelo reconhecimento de uma identidade, tanto dos negros como dos índios: “- Qual é teu nome, Negrinho? – pergunta Netto. / Não tenho nome.” (cap. 6, parte 7); “- Não conheci meu pai. Dizem que era um padre espanhol. Eu não sou branco... nem índio...” (cap. 11, parte 18).

No texto de Tabajara Ruas, mesmo enfocando questões particulares de um tempo determinado, é possível, constantemente, ler a lenda “O Negrinho do pastoreio” escrita por Simões Lopes Neto. Assim, situações conhecidas da lenda se repetem em *As cartas do domador*, como as surras sofridas pelo Negrinho, conforme é possível observar na comparação dos textos:

[O estancieiro] mandou amarrar o Negrinho pelos pulsos a um palanque e dar-lhe, dar-lhe uma surra de relho. (LOPES NETO, 2009, p. 198).

O Negrinho está sendo amarrado no palanque no meio do pátio, com as mãos para cima, por Capincho e Cara Cortada. [...] (cap. 10, parte 8).

- Eu não te ensinei que discutir com teu senhor é pecado?

O Barão tira o chicote do pescoço e o estende para Capincho.

- Trinta chibatadas. (cap. 10, parte 10)

Porém, Ruas substitui algumas situações imaginárias ou insólitas por descrições verossímeis. Assim, para recolher a tropilha de cavalos durante a noite, o Negrinho é ajudado não por Nossa Senhora, mas por Netto e os quilombolas:

Detrás de uma coxilha surgem de repente Netto e o grupo de lanceiros. Cercam o Negrinho. Maria vai até ele, os dois se abraçam com força.

- Já peguei sete tordilhos.

- Quantos são?

- Trinta. [...]

- Muito bem. Vamos reunir os cavalos pro Negrinho e sair deste campo aberto. (cap. 12, parte 1)

Da mesma forma, os tormentos do pesadelo do estancieiro presentes na lenda, na obra de Ruas, transformam-se em atos de vingança. Sua estância é invadida por Netto, Índio Torres e seus companheiros negros, o que representa uma declaração do começo da guerra:

O Barão é levado por Índio Torres e Caldeira até o palanque. É amarrado com as mãos para cima. Suas roupas são rasgadas por Caldeira com violência. As costas ficam nuas. Caldeira apanha o chicote, mas Índio Torres o toma de suas mãos.

- Este serviço é para mim: eu sou o selvagem.

[...] No palanque, Índio Torres se aproxima do Barão.

- Quantas chibatadas mataram esse menino, Barão?

O Barão não responde.

- Não sabe, mas eu sei. A grande aposta do grande estancieiro! Acho que vou ficar com o braço dolorido, mas vai valer a pena. (cap. 14, parte 6)

Na lenda de Simões Lopes Neto, depois de sua morte, por milagre, o Negrinho reaparece nas visões de posteiros e andantes do pampa,

tropeiros, chasques, mascates e carreteiros, tocando uma tropilha de tordilhos, “conduzindo o seu pastoreio, o Negrinho, sarado e risonho, cruza os campos, corta os macegais, bandeia as restingas, desponta os banhados, vara os arroios, sobe as coxilhas e desce às canhadas.” (LOPES NETO, 2009, p. 202). Mas em *As cartas do domador*, Negrinho morre e é enterrado. Tabajara Ruas não explicita, nessa obra, o que vem depois, mas é a história que conta a convulsão que se seguiu. Pelos mesmos caminhos percorridos pelo Negrinho da lenda, um exército de lanceiros negros fez uma revolução e lutou até a morte pelo fim da escravidão.

O Netto de *As cartas do domador* não é o general documentado na história. Mas ele é um líder a quem tantos escravos depositaram suas esperanças de liberdade. Talvez essa seja a figura de Netto presente na mente dos negros que, no enfrentamento às tiranias do regime escravocrata do século XIX, entregaram suas vidas nos combates da Revolução Farroupilha.

REFERÊNCIAS

- AZAMBUJA, D. Negrinho do pastoreio. In: HASSE, G. (Org.). *Darcy Azambuja: contos escolhidos*. Vol. 2. Porto Alegre: Já, 2005.
- BAKOS, M; BERND, Z. *O negro: consciência e trabalho*. Porto Alegre: UFRGS, 1998.
- BAVARESCO, A. O núcleo ético-metafísico do Negrinho do Pastoreio de Simões Lopes Neto. In: *Razão e Fé*, Pelotas, v. 2, n. 1, pp. 37-49, 2000.
- BORGES, J. L. Un sueño. In: _____. *La cifra. Obras completas*. Vol. II. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- DINIZ, C. F. S. *João Simões Lopes Neto: uma biografia*. Porto Alegre: Age, 2003.
- GARCÍA, S. J. El negrito del pastoreo. Disponível em <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/serafin/negrito_del_pastoreo.htm>. Acesso em: 12 jun. 2019.
- JACQUES, J. C. Lenda do crioulo do pastorejo. In: _____. *Assuntos do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: União de Seguros Gerais, 1979.
- LESSA, L. C. B. Negrinho do pastoreio. Disponível em <<http://letras.terra.com.br/barbosa-lessa/212848/>>. Acessado em: 15 jun. 2019.
- LOPES NETO, J. S. O negrinho do pastoreio. In: _____. *Contos gauchescos & Lendas do sul*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

- MAESTRI, M. Prefácio. In: LIMA, S. O. *Triste pampa: resistência e punição de escravos em fontes judiciais no RS/1818-1833*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.
- MEYER, A. *Guia do folclore gaúcho*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968.
- MEYER, A. *Prosa dos pagos*. Porto Alegre: IEL, 2002.
- RUAS, T. *As cartas do domador*. Disponível em <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI1164540-EI6624,00.html>>. Acesso em: 29 dez. 2006.
- RODRÍGUEZ, A. C. La memoria de la esclavitud en relatos orales biográficos de Tacuarembó. In: *Trama*, Revista de Cultura y Patrimonio. Montevideú, Ano I, nº 1, pp. 82-102, 2009.
- RODRÍGUEZ, Y. Negrito del pastoreo. Disponível em <<http://gauchoguacho.blogspot.com/2011/03/el-negrito.html>>. Acesso em: 12 out. 2019.
- SAINT-HILAIRE, A. *Viagem ao Rio Grande do Sul*. Trad. de Leonam de Azeredo Penna. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.
- TRAPP, R. P. O *negrinho do pastoreio* e a escravidão no Rio Grande do Sul: historiografia e identidade. In: *Revista Oficina do Historiador*. Porto Alegre, EDIPUCRS, vol. 3, n. 2, pp. 45-59, agosto de 2011.
- VARELA, A. *Rio Grande do Sul. Descrição physica, histórica e econômica*. Pelotas: Echenique e Irmão, 1897.

Recebido em: 25/08/2019

Aceito em: 16/09/2019

O TERRITÓRIO, A LITERATURA: *EL ASCO* E A FRONTEIRA
TERRITORY, LITERATURE: EL ASCO AND THE BORDER

Giovani T. Kurz⁷⁰

RESUMO: Desenvolve-se, neste artigo, uma leitura do romance *El asco: Thomas Bernhard en San Salvador*, de Horacio Castellanos Moya, a partir das questões territoriais que ele toca e, por extensão, do problema da fronteira – seja no sentido político, seja no sentido estético. Para tanto, parte-se da filosofia de Leopoldo Zea, construída essencialmente em *Discurso desde la marginación y la barbárie*; do pensamento de Walter D. Mignolo, desenvolvido em *Local Histories/Global Designs: coloniality, subaltern knowledges and border thinking*; e das ideias sobre temporalidade e territorialidade apresentadas por Josefina Ludmer em *Aquí América latina: una especulación*. Chega-se, assim, à ideia do entre-lugar como lócus de enunciação do romance, problema abordado a partir de Silviano Santiago e, indiretamente, Homi K. Bhabha. Por fim, percebe-se, no romance, um narrador “em trânsito”, dividido entre passado e presente, Primeiro e Terceiro mundos.

Palavras-chave: Literatura latino-americana; fronteira; Horacio Castellanos Moya; Josefina Ludmer; Walter Mignolo.

ABSTRACT: This article develops a reading of Horacio Castellanos Moya's novel *El asco: Thomas Bernhard en San Salvador* from a territorial perspective – and, by extension, from the perspective of the border – political or aesthetic. To do so, it is based on Leopoldo Zea's *Discurso desde la marginación y la barbárie*, Walter D. Mignolo's *Local Histories/Global Designs: coloniality, subaltern knowledges and border thinking* and Josefina Ludmer's ideas on temporality and territoriality presented in *Aquí América latina: una especulación*. Finally, we come to the idea of the in-between space as the locus of enunciation of the novel, an issue approached by Silviano Santiago and, indirectly, by Homi K. Bhabha. Thus, it is possible

⁷⁰ Mestrando do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná-UFPR.

to notice, in the novel, a “moving” narrator, divided between presente and past, between First and Third worlds.

Keywords: Latin American literature; border; Horacio Castellanos Moya; Josefina Ludmer; Walter Mignolo.

*Só existem centros, no plural, pois
um único centro é um infinito de centro.*
Raúl Antelo⁷¹

A questão territorial na produção literária latino-americana é dado incontornável – de Comala a Macondo, o protagonismo dos territórios-personagens é parte inextricável da literatura na América Latina. Em sentido similar, o tensionamento constante entre um centro possível e sua periferia – consequência inevitável da dicotomização – é também, talvez desde o *Facundo* de Sarmiento, elemento fundacional das narrativas ibero-americanas. A relação extrapola, contudo, a representação territorial nas ficções, e passa a integrar o debate estético anexo à produção artística – há uma estética liminar? E, existindo uma hierarquização dos modos de produção, haveria formas mais adequadas de, esteticamente, responder a um contexto sócio-político específico? Cabe questionar, desse modo, se seria possível desenvolver um debate estético dissociado do debate político e, além, se – caso fosse de fato possível – seria produtivo desenlaçar ambos os horizontes. No caso latino-americano, é possível/produtivo desenvolver uma análise literária que não toque o *território* – “uma delimitação do espaço e uma noção eletrônica-geográfica-econômica-social-cultural-política-estética-legal-afetiva-de-gênero-e-de-sexo, tudo ao mesmo tempo”. (LUDMER, 2010, p. 110)

1 Um *nojo* latino-americano

A publicação, em 1997, de *El asco: Thomas Bernhard en San Salvador*, de Horacio Castellanos Moya, reforça a raiz política da ficção latino-americana⁷². Respondendo ao ciclo histórico de violência ininterrupta a que se via preso El Salvador, o romance constrói-se em um

⁷¹ (2013, p. 138).

⁷² Sobre outras ficções construídas a partir da mesma relação, cf. Ludmer (2013).

só parágrafo, ao longo de suas 74 páginas, num monólogo irascível do autoexilado Edgardo Vega.

Castellanos Moya, inclusive, já de início joga com a fronteira de duas maneiras distintas, numa nota – “Advertencia” – que precede o romance:

Edgardo Vega, el personaje central de este relato, existe: reside en Montreal bajo un nombre distinto –un nombre sajón que tampoco es Thomas Bernhard–. Me comunicó sus opiniones seguramente con mayor énfasis y descarnado de los que contiene este texto. Quise suavizar aquellos puntos de vista que hubieran escandalizado a ciertos lectores.⁷³ (MOYA, 2018, p. 5)

A primeira fronteira, mais evidente, é física: o romance, ambientado integralmente em El Salvador, é narrado por um personagem que a *advertencia* diz morar no Canadá – aqui, deve-se notar, a relação não é apenas física, uma vez que o tensionamento se dá também no choque primeiro/terceiro mundos. Ao longo do romance, ainda, torna-se transparente que o narrador é salvadorenho, ainda que não tenha voltado a sua terra natal em quase 20 anos, o que ele faz naquele momento em razão do falecimento de sua mãe.

A segunda fronteira, mais sutil, é literária: o escritor – enquanto produtor da obra de ficção *El asco* –, vive, ele próprio, em Montreal. O nó, contudo, se complexifica, uma vez que, já na primeira linha da narrativa, nota-se que o interlocutor de Edgardo Vega se chama Moya, tal qual o escritor. O que está em jogo, aqui, é o próprio estatuto ficcional. O romance, construído sobre o fracasso democrático, “civilizatório”, de El Salvador, pouco ou nada de ficcional apresenta em seu conteúdo. Assim, a nota de abertura, ainda que breve, elabora também a relação – aparentemente convencional – autor-obra-leitor.

⁷³ “Edgardo Vega, o personagem central desta história, existe de fato: reside em Montreal com um nome diferente – um nome saxão que não é Thomas Bernhard. Ele me contou suas opiniões com muito mais ênfase e crueza do que pus no livro. Optei por suavizar os pontos de vista que poderiam escandalizar certos leitores”. Esta tradução e as traduções subsequentes de *El asco* são de Antônio Xerxenesky.

Ambas as noções de território (seja físico e, assim, político; seja literário e, assim, estético) são problematizadas constantemente pela literatura produzida na América Latina. No primeiro caso, tem-se a bifurcação entre a imaginação territorial do *boom*⁷⁴ e a literatura condicionada pelo exílio⁷⁵ – “o exílio pode ser visto como uma dissidência no seio da linguagem e a estrangeiridade como constitutiva para a criação” (SCHOLLHAMMER, 2004, p. 14) –, casos em que a questão do território enquanto solo/fronreira ocupa posição central no desenvolvimento das narrativas, ainda que por vias distintas. No segundo caso, a fronteira em jogo é a da literatura de testemunho, historicamente constituída, no contexto latino-americano, pelo discurso confessional do subalterno conduzido pelo texto de um escritor legitimado⁷⁶ – “o letrado teria a função de recolher a voz do subalterno, do marginalizado, para viabilizar uma crítica e um contraponto à ‘história oficial’” (MARCO, 2004, p. 46). Em direção semelhante, mas dissolvendo a bifurcação, Paloma Vidal, ao pensar o desenraizamento nas literaturas do Cone Sul, não vê dissociação possível entre narrativas do exílio e de testemunho: “São narrativas que mantêm um vínculo estreito com um contexto político, sem por isso deixar de privilegiar o texto como espaço criativo da linguagem. Situam-se, assim, na fronteira entre testemunho e ficção” (VIDAL, 2004, p. 18), como, em certo sentido, opera *El asco*. No romance, ambos os conflitos territoriais se apresentam: o protagonista, expatriado, “exilado”, retorna ao país de origem por um breve período, após anos de distância; o “testemunho” de Vega, redigido no livro por Moya, o narrador que pouco ou nada diz e que conduz, ao longo da narrativa, a voz do outro.

Há, ainda, outro dado que embaraça as opções estéticas de Castellanos Moya: o subtítulo atribuído à obra, *Thomas Bernhard en San Salvador* – apesar da importância, a anotação desaparece na edição brasileira. A referência a Thomas Bernhard reaparece na *advertencia* inicial – “un nombre sajón que tampoco es Thomas Bernhard”. A similaridade formal entre o romance de Castellanos Moya e *Extinção*, do escritor

⁷⁴ Cf. Ludmer em: Imaginar o mundo como espaço. In: _____. *Aqui América latina: uma especulação*. Belo horizonte: Editora da UFMG, 2013, p. 109-113.

⁷⁵ Cf. Vidal (2004).

⁷⁶ Cf. Marco (2004, pp. 45-68).

austriaco, já desenvolvida em outros trabalhos⁷⁷, nos é menos interessante do que a opção pelo “exercício de estilo”⁷⁸, cujo intuito era “imitar”⁷⁹ Bernhard. Um escritor latino-americano, que produz um romance cuja temática única é a América Latina e seus embaraços políticos, elege como parâmetro estético um autor austriaco. Acentua-se, inevitavelmente, a discussão acerca do eurocentrismo também no terreno estético.

Brevemente: em *Extinção* [*Auslöschung*], de 1986, tem-se a narrativa de Franz-Josef Murau, descendente de uma família de latifundiários austriacos que, obrigado pela morte dos pais, se vê na iminência de retornar a Wolfsegg, sua cidade natal. A região, católica e nacional-socialista, desencadeia o fluxo (auto)destrutivo da voz de *Extinção*, que sublinha, em grau crescente de fúria, a hipocrisia dos austriacos – genitivo que, daí o título da obra, Murau busca extinguir. *Extinção*, como boa parte da obra de seu autor, progride em blocos maciços de prosa – característica que Castellanos Moya importa para sua ficção –, fazendo da repetição de ideias, de passagens, um recurso de insistência na frustração odiosa do protagonista. Em *El asco*, tem-se, analogamente, um protagonista que, conservando a repulsa de sua terra natal, da qual se viu obrigado a sair em razão da crescente violência, do autoritarismo do governo e da incapacidade da oposição de estabelecer uma civilização democrática, é confrontado pela necessidade de retorno – após quase 20 anos, Edgardo Vega recebe a notícia da morte de sua mãe e deixa o Canadá, onde vive, para retornar a El Salvador. A voz do protagonista, estruturada ao leitor por um narrador quase invisível, é também conduzida por uma fúria crescente, um ódio à nacionalidade que se manifesta a cada memória de Vega: “a mí no me corrió la guerra, ni la pobreza, yo no me fui huyendo por la política, sino que simplemente nunca acepté que tuviera el mínimo

⁷⁷ PLUTA, A. E. *Palimpsestos*, de Gérard Genette, explicados em base a duas obras: *Extinção*, de Thomas Bernhard, e *Asco*, de Horacio Castellanos Moya. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*. São Paulo, v. 18, n. 1, jan./abr., pp. 108-120, 2018; RIBEIRO, H. J. A *extinção* da América Latina: *Asco*. *Remate de Males*. São Paulo, v. 36, n. 1, jan./jul., 2016, pp. 259-273.

⁷⁸ MOYA, H.C. Nota do autor. In: _____. *Asco*. Tradução de Antônio Xerxesky. São Paulo: Rocco, 2013.

⁷⁹ *Ibid.*

valor esa estupidez de ser salvadoreño”⁸⁰ (MOYA, 2018, p. 11). A negação inicial de suas razões se desfaz ao longo da narrativa, em que há inúmeras pontuações que transparecem a frustração com a desarticulação civilizatória insuperável: “Un verdadero asco, Moya, es lo único que siento, un tremendo asco, nunca he visto una raza tan rastrera, tan sobalevas, tan arrastrada con los militares, nunca he visto un pueblo tan energúmeno y criminal, con tal vocación de asesinato, un verdadero asco”⁸¹ (ibid., p. 14). Mais à frente, em direção similar, lê-se: “cómo pueden llamar ‘nación’ a un sitio poblado por individuos a los que no les interesa tener historia ni saber nada de su historia, un sitio poblado por individuos cuyo único interés es imitar a los militares y ser administradores de empresas”⁸² (ibid., p. 16). A aversão à terra natal, em *El asco*, ganha uma dimensão distinta daquela presente em *Extinção*. No romance salvadorenho, o conflito transcende a relação entre o indivíduo e a nação – que é o choque do romance de Bernhard. No texto de Castellanos Moya, o conflito se dá entre três partes – nação-indivíduo-nação; Canadá-Vega-El Salvador; o tensionamento (inexistente em Bernhard) do Primeiro e do Terceiro mundos, das diferentes formas de colonização. Assim, a questão distintiva entre os enredos europeu e latino-americano passa a ser, centralmente, a questão da *fronteira* e suas extensões.

No encerramento do romance, ainda, é possível sublinhar um problema adjacente que vai se desenhando ao longo do texto. A partir do problema da fronteira e, conseqüentemente, do deslocamento do indivíduo, é possível notar o problema da identidade de Edgardo Vega, que enfatiza constantemente seu *status* de cidadão canadense, mas que se choca a cada instante com seu passado salvadorenho:

⁸⁰ “Não foi a guerra que me expulsou, nem a pobreza, não fugi por causa da política, mas sim porque nunca aceitei que tivesse o menor valor essa idiotice de ser salvadorenho.”

⁸¹ “Um verdadeiro nojo, Moya, é a única coisa que sinto, um tremendo nojo, nunca vi uma raça tão rasteira, tão servil, tão subserviente aos militares, nunca vi um povo tão energúmeno e criminoso, com tal vocação para assassinos, um verdadeiro nojo.”

⁸² “Como podem chamar de ‘nação’ um lugar povoado por indivíduos que não se interessam em ter história nem saber nada de sua história, um lugar povoado por indivíduos cujo único interesse é imitar os militares e ser administradores de empresas.”

Allá no me llamo Edgardo Vega, Moya, un nombre por lo demás horrible, un nombre que para mí únicamente evoca al barrio La Veja, un barrio execrable en el cual me asaltaron en mi adolescencia, un barrio viejo que quién sabe si aún existe. Mi nombre es Thomas Bernhard [...], un nombre que tomé de un escritor austriaco al que admiro y que seguramente ni vos ni los demás simuladores de esta infame provincia conocen.⁸³ (MOYA, 2018, p. 74)

O romance de Castellanos Moya acaba por inserir-se numa onda do pensamento latino-americano em que vários dos movimentos empreendidos por seu autor, ainda que balizados pela ficção, encontram eco. A urgência da discussão das fronteiras, por exemplo, é central não apenas nos estudos literários, ainda que, neste contexto, tenha também importância indiscutível. A partir das fronteiras, em sentido similar, pode-se discutir o confronto (já histórico) entre parâmetros de civilização e barbárie, dicotomia que por vezes ignora o contexto político e se transforma, unicamente, em queda de braços de poder. Cabe aqui, portanto, mapear as discussões adjacentes ao romance, para que, mais adiante, seja possível desenvolver um diálogo produtivo entre o pensamento teórico-filosófico e a construção narrativo-ficcional.

2 Fundações possíveis

Em 1988, Leopoldo Zea, com seu *Discurso desde la marginación y la barbárie*⁸⁴, sublinhava a necessidade de se pensar, ao longo da história, as relações entre centro e periferia, e, por extensão, entre civilização e barbárie, subvertendo as hierarquias hegemônicas. Ali, Zea operava sobre a tensão político-cultural que se estabelecia a partir da ideia de uma

⁸³ “No Canadá, não me chamo Edgardo Vega, um nome horrível, por sinal, um nome que para mim só me faz recordar o bairro La Veja, um bairro execrável onde me assaltaram quando eu era adolescente, um bairro antigo que nem sei se ainda existe. Meu nome é Thomas Bernhard (...), um nome que peguei emprestado de um escritor austriaco que admiro e que, com certeza, nem você nem os outros imitadores dessa infame província conhecem.”

⁸⁴ ZEA, L. *Discurso desde la marginación y la barbárie*. México, D.F.: FCE, 1990.

“história única” e seu confronto com outras narrativas possíveis. O pensador mexicano dissecava a ideia da Europa – que, neste caso, podemos estender também à América do Norte – como única possibilidade de futuro, afirmando que tanto a marginalização quanto a barbárie são classificadas a partir de um centro de poder (ZEA, 1990, p. 30). Como causa disso, Zea via o prolongamento indefinido, inercial, do domínio colonial sobre o contemporâneo – e essa não-assimilação da origem colonial consolidaria um presente que não pode se tornar passado (MORSE, 1988, p. 24).

Na década de 1990, Walter D. Mignolo desenvolvia um projeto a ser publicado em 1999, sob o título *Local Histories/Global Designs: coloniality, subaltern knowledges and border thinking*⁸⁵, em que, entre tantas, aparece a noção de “gnose liminar”, a enunciação alternativa, “fraturada”, que surge no confronto entre um projeto universalizante e uma história particular – confronto que ele chama “diferença colonial” (MIGNOLO, 2003, p. 10). Mignolo insiste na impossibilidade de se pensar a modernidade a partir de parâmetros da própria modernidade, e sustenta, assim, a busca pela superação da linearidade no mapeamento geostórico da modernidade ocidental (ibid., p. 11). O pensador argentino traça a primeira grande hierarquização dos povos a partir do domínio do alfabeto – os povos “com história” (neste caso, os missionários espanhóis) escreveriam a história daqueles “sem história” (os povos constituintes da América pré-colombiana) (ibid., p. 23). Fruto da compreensão de tal diferença colonial, o pensamento liminar seria, para Mignolo, uma possibilidade de ruptura epistemológica (ibid., p. 30).

Em *Aquí América latina: una especulación*⁸⁶, de 2010, Josefina Ludmer pensava as ficções que antecederam – ou que, de certo modo, representavam – o ano 2000. Assim, Ludmer desenvolve dois eixos para se pensar a literatura latino-americana: primeiro, a relação temporal (ecoando Walter Mignolo, ela propõe temporalidades locais e globais), e, em seguida, as diferentes formas de territorialização no discurso ficcional. Para ela, “na fábrica de realidade, o território é um articulador, um princípio geral que percorre todas as divisões, é pré-individual e compartilhamos com os animais” (LUDMER, 2013, p. 110); “Um

⁸⁵ MIGNOLO, W. D. *Histórias locais/Projetos globais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

⁸⁶ LUDMER, J. *Aquí América latina: una especulación*. Belo horizonte: Editora da UFMG, 2013.

território é uma organização do espaço por onde deslizam os corpos, uma interseção de corpos em movimento; o conjunto de movimentos dos corpos [...], assim como os movimentos de desterritorialização que o atravessam”, e conclui: “Isso se pode ver através das ficções” (ibid., p. 111).

Deve-se sublinhar como em todos os trabalhos aparece alguma referência à ideia de território – em sentido concreto; em sentido figurado. Leopoldo Zea baseia toda sua filosofia em deslocar o eixo eurocêntrico e, assim, subverter a “barbárie” – já no título há a referência à “marginalização”, ideia primordialmente ligada à possibilidade de território (e, assim, de um centro, em relação ao qual se constitui a margem). Em Walter Mignolo, tem-se no centro o “pensamento liminar” [*border thinking*], que, de maneira análoga àquela proposta por Zea, parte de uma referencialidade imaginária para estabelecer o “pensamento à margem”. Em Josefina Ludmer, de maneira ainda mais explícita, o eixo de análise parte justamente da possibilidade de definição do território e, por extensão, da definição de uma literatura latino-americana. Assim, a partir desses teóricos, propõe-se aqui uma leitura possível do romance de Horacio Castellanos Moya, em que se embaralham as relações entre centralidade e marginalização. No romance, cuja principal linha de força é o choque entre pátria e exílio, busca-se perceber a desarticulação (ou rearticulação) da dicotomia metrópole/colônia – Primeiro/Terceiro mundos –, que resulta no surgimento de um entre-lugar latino-americano, como o define Silviano Santiago⁸⁷ – endossado, vinte anos depois e por via indireta, pelo indiano Homi K. Bhabha⁸⁸. Este ensaio se apresenta, assim, sustentado pela necessidade de análise do romance latino-americano como lugar de surgimento da “enunciação fraturada” de que fala Mignolo, ressaltando como, também esteticamente, a noção de periferia aparece. Assim, a partir do problema do território e, por extensão, da fronteira, o romance emerge como um gatilho possível para se pensar a relação entre estética e política, fazendo do tensionamento centro/periferia uma questão também formal.

⁸⁷ SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

⁸⁸ BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2019.

3 Descentralização e barbárie

A questão para Leopoldo Zea é identificar a raiz de um problema – ou, ao menos, de uma realidade – que é bastante transparente em *El asco*. Zea insiste em um homem que possa se definir a partir de seu próprio e exclusivo *logos* (lógica; linguagem), a partir do seu peculiar modo de ser, de sua barbárie (ZEA, 1990, p. 29), uma vez que os parâmetros do que seria “civilizado” e “bárbaro” – e, assim, “desenvolvido” ou “subdesenvolvido” – se dão a partir dos centros de poder (político, econômico, militar) (ibid., p. 30). O pensador mexicano refaz, então, o percurso histórico desses centros de poder sublinhando o processo de assimilação da “barbárie” – da diferença – pelos povos hegemônicos (ibid., pp. 34-36), enfatizando o constante surgimento de novas formas de marginalização e de barbárie (ibid., p. 38). Zea aponta como central a necessidade de compreender a América Latina a partir de “otro concepto de civilización que niega la civilización agresiva de Europa, agresiva y por lo mismo bárbara en relación con las metas de libertad de una verdadera civilización”⁸⁹ (ibid., p. 49). Para ele, em grau de complexificação crescente, “la relación civilización/barbarie se expresa ahora como burguesía/proletariado, ciudad/campo, imperio/colonia, Occidente/Oriente”⁹⁰ (ibid., p. 53). No mesmo sentido, o conflito civilização/barbárie penetra o discurso histórico, distorcendo os parâmetros de análise a partir dos centros de poder. Zea diz:

Con guerra de guerrillas España había alcanzado su liberación de la conquista musulmana; con guerra de guerrillas la misma España había conquistado a América; con guerra de guerrillas también América se había liberado de España. Con guerra de guerrillas España se había enfrentado a Napoleón I, mientras otra guerra de guerrillas enfrentaba a España en América. [...]

De bandidos han sido calificados los Bolívar y los Morelos ayer, como los Sandino en nuestra época. Como bandidos

⁸⁹ “Outro conceito de civilização, que nega civilização agressiva de Europa, agressiva e assim bárbara na relação com as metas de liberdade de uma verdadeira civilização.”

⁹⁰ “A relação civilização/barbárie se expressa agora como burguesia/proletariado, cidade/campo, império colônia, Ocidente/Oriente.”

han sido también calificados otros muchos guerrilleros empeñados en la liberación de sus pueblos.⁹¹ (ZEA, 1990, p. 65)

Em *El asco*, tem-se a manifestação, a partir da perspectiva de um salvadorenho, dessa mesma distorção de parâmetros, numa voz que se recusa a enxergar El Salvador a partir de sua própria história, impondo uma visão homogeneizante — historicamente condicionada pelo eixo eurocêntrico de poder e, assim, de pensamento — das condições presentes. Edgardo Vega, sempre movido pelo “nojo” que sente de seu país, diz:

es un verdadero absurdo si a vos lo que te interesa es escribir literatura, eso demuestra que en realidad a vos no te interesa escribir literatura, nadie a quien le interese la literatura puede optar por un país tan degenerado como éste, un país donde nadie lee literatura, un país donde los pocos que pueden leer jamás leerían un libro de literatura.⁹² (MOYA, 2018, p. 15)

E mais adiante:

A más universidades privadas mayor la imbecilidad y la perfidia de los tipos que ahí se gradúan: ésa es la regla, Moya, la evidencia puntual de que a nadie le interesa el conocimiento en este país, a la gente sólo le interesa tener

⁹¹ “Com guerra de guerrilhas, a Espanha havia alcançado sua liberação da conquista muçulmana; com guerra de guerrilhas a mesma Espanha havia conquistado a América; com guerra de guerrilhas também a América havia se libertado da Espanha. Com guerra de guerrilhas a Espanha havia enfrentado Napoleão I, enquanto outra guerra de guerrilhas enfrentava a Espanha na América. [...]”

De bandidos foram chamados os Bolívar e os Morelos ontem, como os Sandinos na nossa época. Como bandidos também foram qualificados outros muitos guerrilheiros empenhados na liberação de seus povos.”

⁹² “É um verdadeiro absurdo se você pensa em escrever literatura, isso demonstra que, na verdade, você não se interessa por escrever literatura, ninguém que se interesse por literatura pode optar por morar em um país tão degenerado como esse, um país onde ninguém lê literatura, um país onde os poucos que podem ler jamais leriam um livro de literatura.”

un título, lograr su titulito es la meta, sacar un titulito de administradores de empresas que les permita conseguir un empleo, aunque no aprendan nada, porque no les interesa aprender nada, porque no hay quien les enseñe nada, porque los profesores son unos gatos muertos de hambre a los que también les interesa únicamente tener un titulito para poder dar clases a otra partida de gatos que anhela su titulito, una verdadera calamidad.”⁹³ (MOYA, 2018, p. 34)

O personagem desconsidera as especificidades de formação que são próprias à América Latina e, assim, incorre em um discurso que projeta sobre El Salvador uma expectativa, uma realidade possível, que não é a sua. Primeiro, Vega vê como impossível a produção de literatura em El Salvador – a literatura, por sua vez, carrega a significação universal de potência intelectual, de exercício de alteridade, de força cultural. Quando o protagonista nega ao país a literatura, ele atesta, assim, sua “barbárie”, seu afastamento da possibilidade de intelectualidade e de (uma certa forma de) civilização. No segundo caso, o discurso de indignação reforça – ainda que tenha em seu ímpeto a crítica social – a mesma raiz que impede o desenvolvimento de um sistema de ensino e, por extensão, de uma intelectualidade salvadorenha. Assim, a construção da inteligência nacional, pressuposto da “civilização”, se perde. Edgardo Vega, que tanto “vomita” seu ódio contra a barbaridade de El Salvador, é produto do mesmo sistema que dá origem a tal “ausência de civilização”. Vega, por outro lado, insiste no Canadá como exemplo máximo da capacidade de organização social, de civilidade. Ele diz: “mi único propósito es vender esa casa amurallada de la colonia Miramonte para obtener un dinero que me permita vivir más cómodamente en Montreal y

⁹³ “Quanto mais universidades privadas, maior imbecilidade e a perfídia dos sujeitos que nelas se formam: é assim que funciona, Moya, a prova de que ninguém busca conhecimento neste país, só se interessam em obter um diploma, conseguir um diplominha é o objetivo, obter um diplominha de administradores de empresas que permita que eles consigam um emprego, mesmo que não aprendam nada, porque não querem aprender nada, porque não há ninguém capaz de ensiná-los, porque os professores são uns cachorros mortos de fome que também só querem ter um diploma para poder dar aula a uma turma de cães que querem seu diploma, é uma verdadeira calamidade.”

no tener que regresar jamás a esta asquerosidad de país⁹⁴ (ibid., p. 22), outra vez sublinhando a oposição Primeiro/Terceiro Mundo que, para ele, acaba sendo bastante dialética – enquanto ele vê no hemisfério norte a possibilidade de viver com maior tranquilidade, Vega depende da venda da casa de El Salvador para poder conseguir mais conforto vivendo do estrangeiro.

Há, deve-se notar, um ímpeto nacionalista na fala de Vega, mas um nacionalismo também fabricado à maneira mais genérica – “Tremendo, Moya, [...] San Salvador es una versión grotesca, enana y estúpida de Los Ángeles, [...] una ciudad que te demuestra la hipocresía congénita de esta raza, la hipocresía que los lleva a desear en lo más íntimo de su alma convertirse en gringos”⁹⁵ (MOYA, 2018, p. 29). Mesmo com o objetivo de apontar a obsessão dos salvadorenhos (de modo sempre genérico) em fugir da própria identidade, gesto em que o protagonista vê apenas hipocrisia, o próprio Vega recai na obsessão de ver San Salvador como “cópia malfeita” de Los Angeles – reforçando, outra vez, o tensionamento entre os territórios e, assim, entre suas respectivas realidades.

A relação entre civilização e barbárie não é dicotômica, como por vezes faz crer o discurso enfurecido de Vega. O lamento do expatriado, permeado por oposições contrastivas entre a realidade salvadorenha – “Terceiro Mundo”, “ignorante”, “bárbara” – e o Canadá e os Estados Unidos – “Primeiro Mundo”, “desenvolvidos”, “civilizados” – ressalta apenas como a perspectiva do protagonista (ainda que explosiva, continuamente destrutiva) é norteadada por um centro de poder e seus parâmetros de existência. Vega vê em El Salvador um mundo sobre o qual é necessário impor ordem, e elege a ordem cujos parâmetros foram dados pelos centros de poder. Zea é enfático em como a “Europa se inclina más a imponer el orden que a preservar la libertad” (ZEA, 1990, p. 86). A seguir, formula uma questão:

⁹⁴ “Meu único objetivo é vender essa casa na colônia de Miramonte para conseguir um dinheiro que me permita viver de forma mais confortável em Montreal e não ter jamais que voltar a este país repugnante.”

⁹⁵ “É incrível, Moya, [...] San Salvador é uma versão grotesca, anã e estúpida de Los Angeles, [...] uma cidade que demonstra a hipocrisia congênita dessa raça, a hipocrisia que nos leva a desejar no âmago da alma em se transformar em gringos.”

Tal será la adopción del proyecto civilizador y positivista latinoamericano. En el origen de la barbarie hay que rebasar, de la herencia hay que negar, está España, y con ella la conquista y colonización que trajo a esta América los defectos de una raza ya marginada en Europa. Éste será el punto de vista central del hispanoamericano nacido en Argentina, Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888). En *Facundo* plantea la disyuntiva para esta América: ¿civilización o barbarie? Barbarie es para Sarmiento todo lo recibido, lo heredado de la colonización española. En un libro posterior, donde toma como punto de partida las doctrinas del positivismo y el darwinismo entre otras corrientes semejantes, habla de España y la herencia que ha dejado en América. Herencia que será menester negar si es que los pueblos de esta América han de poder ingresar en la civilización; la civilización y el progreso propios de los pueblos europeos, de los pueblos sajones en el continente europeo y en América. La historia del mundo es la historia de un conflicto racial entre pueblos de raza superior e inferior, que por naturaleza están destinados a servir a los primeros. En este conflicto, ¿qué es esta América colonizada por iberos? ¿Qué son y quiénes son los iberoamericanos?⁹⁶ (ZEA, 1990, p. 102)

⁹⁶ “Essa será a adoção do projeto civilizador e positivista latino-americano. Na origem da barbárie é necessário superar, da herança que é necessário negar, está a Espanha, e com ela a conquista e colonização que trouxeram a esta América os defeitos de uma raça já marginalizada na Europa. Este será o ponto de vista central do espanhol-americano nascido na Argentina, Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888). Em *Facundo*, levanta o dilema para esta América: civilização ou barbárie? Barbárie é, para Sarmiento, todo o recebido, herdado da colonização espanhola. Em um livro posterior, em que toma como ponto de partida as doutrinas do positivismo e do darwinismo, entre outras correntes semelhantes, ele fala da Espanha e do legado deixado na América. Herança que será necessária negar caso as cidades desta América possam entrar na civilização; a civilização e o progresso dos povos europeus, dos povos saxões no continente europeu e na América. A história do mundo é a história de um conflito racial entre povos de raça superior e inferior, que por

4 O pensamento da/à margem

Walter D. Mignolo, já no prefácio a seu *Histórias locais / Projetos globais*, estabelece as bases do pensamento sobre o qual sua obra opera – entre elas, dá-se destaque à “diferença colonial” e ao “pensamento liminar” (ou “gnose liminar”), noções pertinentes para se pensar o lugar de *El asco*. Mignolo, indiretamente, refina algumas noções apresentadas no trabalho de Leopoldo Zea, reforçando, assim, o desafio às dicotomias que o autor mexicano já sugeria. O argentino, por sua vez, parte da ideia de que é preciso sair do sistema para pensá-lo – lógica já desenvolvida, aqui, em relação à posição de Edgardo Vega diante de suas próprias percepções – e como, aprofundando o problema, “a emergência do colonialismo global [...] apagou a distinção que era válida para as formas iniciais de colonialismo e a colonialidade do poder”, o que o leva à conclusão: “No passado, a diferença colonial situava-se lá fora, distante do centro. Hoje emerge em toda parte, nas periferias dos centros e nos centros da periferia” (ibid., p. 9).

A noção de “diferença colonial”, em primeiro lugar, se explica pelo conflito dado desde o título do livro –

A diferença colonial é o espaço onde as histórias locais que estão inventando e implementando projetos globais encontram aquelas histórias que os recebem; é o espaço onde os projetos globais são forçados a adaptar-se, integrar-se ou onde são adotados, rejeitados ou ignorados. A diferença colonial é, finalmente, *o local ao mesmo tempo físico e imaginário onde atua a colonialidade do poder, no confronto de duas espécies de histórias locais visíveis em diferentes espaços e tempos do planeta.* (MIGNOLO, 2003, p. 10, grifo meu)

Já aqui surge a ideia de territorialidade, que se apresenta literal e figurativamente e que sublinha o aspecto conflitivo da relação. Em seguida, e a partir da mesma referência territorial, nos interessa pensar a ideia de pensamento/gnose liminar de Mignolo, que faz referência ao “conhecimento em perspectiva subalterna, é o conhecimento concebido

natureza estão destinados a servir os primeiros. Neste conflito, o que é esta América colonizada por ibéricos? O que são e quem são os ibero-americanos?”

nas margens externas do sistema mundial colonial/moderno” (ibid., p. 33); “é uma reflexão crítica sobre a produção do conhecimento, a partir tanto das margens internas do sistema mundial colonial/moderno [...], quanto das margens externas” (ibid., p. 33-34). O autor enfatiza, nesse sentido, como se concentra em “formas de conhecimento produzidas pelo colonialismo moderno na interseção com as modernidades coloniais” (ibid., p. 35), pensando em como as “modernidades coloniais [...] subalternizam outros tipos de conhecimento” (ibid., p. 36). Ele conclui:

a ‘gnose liminar’ é a razão subalterna lutando para colocar em primeiro plano a força e a criatividade de saberes, subalternizados durante um longo processo de colonização do planeta que foi, simultaneamente, o processo através do qual se construíram a modernidade e a razão moderna. (MIGNOLO, 2003, p. 36)

Definidos os conceitos de diferença colonial e de pensamento/gnose liminar, cabe a ênfase sobre o “lócus de enunciação”, a “enunciação fraturada”, também central para esta leitura – “A diferença colonial cria condições para situações dialógicas nas quais se encena, do ponto de vista subalterno, uma *enunciação fraturada*, como reação ao discurso e à perspectiva hegemônica” (ibid., p. 11, grifo meu).

Assim, a partir desse entrelaçamento de conceitos que Mignolo constrói de modo a se pensar as novas formas de colonialidade e, depois, as novas formas de enunciação, deve-se perguntar: onde se encontram as possibilidades de contato com *El asco*?

São, essencialmente, três grandes chaves de leitura que o autor argentino nos oferece. Primeiro, desenvolve-se, diante da fúria de Edgardo Vega em relação à inteligência, à cultura e ao sistema universitário salvadorenho – devidamente ilustrada pelas citações apresentadas em diálogo com as ideias de Leopoldo Zea –, o paralelo entre o conceito de gnose liminar de Mignolo com a postura do protagonista de *El asco*. O teórico é bastante enfático ao dizer que “a gnose permite falar de um ‘conhecimento’ além das culturas acadêmicas” (MIGNOLO, ibid., pp. 30-31), e é evidente que Vega, ao insultar a formação intelectual do povo salvadorenho e, ainda, afirmar a impossibilidade de se produzir literatura em El Salvador, toma como parâmetro um tipo específico de conhecimento, de inteligência – sempre pautado pelo centro de poder de que fala Zea e que Mignolo, uma década mais tarde, desenvolve. O filósofo argentino retoma Valentin Y. Mudimbe para corroborar sua tese:

Mudimbe expressa seu mal-estar ao ter de apresentar uma visão panorâmica da filosofia como um tipo de prática disciplinada imposta pelo colonialismo e, ao mesmo tempo, lidar com outras formas indisciplinadas de conhecimento, reduzidas a conhecimento subalterno pelas práticas coloniais disciplinadas de investigação, rotuladas como filosofia e relacionadas com a epistemologia. (MIGNOLO, 2003, p. 32)

Fica transparente, especialmente após a sistematização de Walter Mignolo, como Edgardo Vega reproduz uma estrutura de pensamento que hierarquiza *doxa* e *episteme*, enxergando a segunda (o conhecimento “acadêmico”, mediado) como superior à primeira (a opinião, o “senso-comum”). No mesmo sentido, Vega espera de El Salvador uma estrutura intelectual/universitária que não responde à formação histórica do país. O personagem ignora que a realidade social salvadorenha é raiz da formação específica de alunos e mesmo de professores, sobre os quais o personagem derrama sua fúria sem jamais buscar as nuances necessárias para entendimento do processo. É aqui, justamente, em que se chega à segunda chave que Mignolo oferece para ler *El asco* de uma perspectiva mais complexa. A partir do conflito expectativa/realidade em relação à vida cultural de El Salvador, nota-se o confronto de um projeto global – representado pelas expectativas de Edgardo Vega – e uma histórica local – a realidade salvadorenha, permeada por inúmeros períodos autoritários, de repressão violenta, da impossibilidade política de florescimento de uma intelectualidade local.

Por fim, o terceiro viés de leitura, em consonância com o conceito do filósofo argentino, é a própria enunciação. De onde fala Edgardo Vega? Tem-se, na prosa de *El asco*, uma relação complexa de autoria e narração – um narrador homônimo ao autor; um protagonista que fala, o tempo inteiro, pela voz de outro. Contudo, chama a atenção o lugar intermediário que ocupa Vega. Mignolo fala numa enunciação fraturada como produto da diferença colonial e, assim, como um discurso contra-hegemônico, oriundo da margem, da posição de subalternidade. Porém o personagem não sustenta, em sua voz, o ímpeto combativo; por outro lado, ocupa, indiscutivelmente, a posição de subalterno – enquanto latino-americano e, especialmente, enquanto imigrante em Montreal, cujo conforto depende, ele nos diz, da venda de uma casa em Miramonte, San Salvador. Qual é, então, a origem de sua voz? De onde brota seu discurso?

5 Temporalidades, territorialidades

Josefina Ludmer, a única entre os teóricos que olha para os anos 1990 de forma retrospectiva, sistematiza as ficções produzidas à beira do, ou durante o, ano 2000. *El asco*, de 1997, ratifica várias das suas observações.

Já na introdução, Ludmer apresenta o que, para ela, seria um regime de “realidadeficção” – “No lugar do público não há mais separação entre o imaginário individual e social. [...] Na especulação não sobra nada dentro; o segredo, a intimidade e a memória se tornam públicos” (LUDMER, 2013, p. 9); e então: “A imaginação pública produz realidade, mas não tem índice de realidade, ela mesma não faz diferença entre realidade e ficção” (ibid., p. 9). A autora, então, fratura sua análise de modo a provocar uma bifurcação; para ela, há ficções temporais e ficções territoriais – “A especulação entra na imaginação pública pelos regimes temporais e territoriais das ficções literárias latino-americanas dos últimos anos. Essas temporalidades e territórios são como esqueletos da fábrica de realidade” (ibid., p. 10). A partir daí, passam a existir dois eixos de análise: “Imaginar o mundo como tempo (ibid., p. 13) e “Imaginar o mundo como espaço” (ibid., p. 109) – não se deve desconsiderar, contudo, que o tempo é também uma forma de território.

Ludmer insiste na constituição da “história latino-americana como história descontínua” (ibid., p. 66). Segundo ela, há, na formação do continente, saltos e cortes temporais que “permitem ver uma temporalidade interrompida por estados de exceção [...]. O golpe produziu um *time lag*, uma lacuna temporal [...], não permitindo concluir uma experiência política e social democrática” (ibid., p. 66). Para a autora, ainda, “a memória é puro afeto na realidade e na ficção. As políticas da memória são políticas dos afetos e também políticas da identidade, da filiação e da justiça”. (ibid, p. 64)

Assim, é na análise que Josefina Ludmer desenvolve do romance *Lesca, el fascista irreductible* (publicado, justamente, em 2000), de Jorge Asís, que as conexões com *El asco* ganham corpo, ainda que já sugeridas na fundamentação do pensamento estruturado em *Aqui América latina*. A autora aponta como, para o narrador de *Lesca*, “tanto o fascismo, quanto o comunismo, são demônios, ou males idênticos e opostos (ibid., p. 68). Aqui, manifesta-se, ela diz, um sistema de “diferenciação” e “desdiferenciação”, afirmando que “*Lesca* se estrutura sobre a indiferenciação entre o bem e o mal; fascismo e comunismo são a mesma coisa” (ibid., p. 68). A autora conclui:

Em *Lesca* (a memória neoliberal), o mais notável é a desdiferenciação. Primeiro entre realidade e ficção. Não se sabe se os personagens são todos reais ou não, não se sabe se é romance (tal como o texto se apresenta), ou ensaio histórico, político, biografia ou simplesmente história do presente. Não existe diferenciação entre realidade e ficção, nem entre direita e esquerda (o fascismo e o comunismo são o mesmo horror). *Lesca* é a versão neoliberal de “todos os demônios” (comunismo e fascismo = guerrilha-ditadura-militar), um texto sobre a desdiferenciação das duas forças, que se enfrentam nos anos de 1970. (LUDMER, 2013, p. 69)

É gritante como a descrição se assemelha com os mecanismos de funcionamento de *El asco*. No romance salvadoreño, Edgardo Vega investe contra todas as possibilidades de futuro de El Salvador – condena a inexistência artística do país, mas condena igualmente a universidade; condena o ímpeto empresarial da população, mas condena também a economia pífia, a comida péssima; e, principalmente, condena os militares, seu autoritarismo, sua ignorância, mas condena também sua antítese: a esquerda, a oposição.

Primeiro, diz que

[...] todos quisieran ser militares, todos serían felices si fueran militares, a todos les encantaría ser militares para poder matar con toda impunidad, todos traen las ganas de matar en la mirada, en la manera de caminar, en la forma en que hablan, todos quisieran ser militares para poder matar, eso significa ser salvadoreño [...].

Me da asco, Moya, no hay algo que me produzca más asco que los militares, por eso tengo quince días de sufrir asco, es lo único que me produce la gente en este país, Moya, asco, un terrible, horroroso y espantoso asco, todos quieren parecer militares, ser militar es lo máximo que se pueden imaginar, como para vomitarse.⁹⁷ (MOYA, 2018, p. 14)

⁹⁷ “[...] todos querem ser militares, todos seriam felizes se fossem militares, todos adorariam ser militares para matar impunemente, todos carregam o

Logo em seguida, acrescenta: “Y lo peor son esos miserables políticos de izquierda, Moya, esos que antes fueron guerrilleros, esos que antes se hacían llamar comandantes, éstos son los que más asco me producen, nunca creí que hubiera tipos tan farsantes, tan rastreros, tan viles [...]”⁹⁸. (MOYA, 2018, pp. 17-18)

O fracasso da Universidade de El Salvador, por fim, congrega a fúria sem direção de Edgardo Vega:

[...] esa universidad es una defecación, la Universidad de El Salvador no es otra cosa que una defecación expelida por el recto de los militares y los comunistas, los militares y los comunistas se aliaron en su guerra para convertir la Universidad de El Salvador en una defecación, los militares con sus intervenciones criminales y los comunistas con su estupidez congénita se confabularon para convertir al más antiguo centro de estudios del país en una defecación fétida y asquerosa.⁹⁹ (MOYA, 2018, p. 35)

desejo de matar em seu olhar, na maneira de caminhar, no jeito de falar, todos querem ser militares para poder matar, isso significa ser salvadorenho [...].

Me dá nojo, Moya, não há nada que me dê mais nojo do que os militares, por isso estou há quinze dias sentindo nojo, é a única coisa que o povo desse país causa, Moya, um nojo terrível, horroroso e espantoso, todos querem parecer militares, ser militar é o máximo que podem imaginar, é de dar ânsia de vômito.”

⁹⁸ E o pior são esses miseráveis políticos de esquerda, Moya, esses que antes foram guerrilheiros, esses que antes eram chamados de comandantes, esses são os que mais me deixam enjoado, nunca vi sujeitos tão farsantes, tão rasteiros, tão vis [...].”

⁹⁹ “[...] essa universidade é uma merda, a Universidade de El Salvador não é outra coisa senão uma merda expelida pelo reto dos militares e dos comunistas, os militares e os comunistas se aliaram em sua guerra para transformar a Universidade de El Salvador em uma merda, os militares com suas intervenções criminosas e os comunistas com sua estupidez congênita confabularam para transformar o mais antigo centro de estudos do país em um amontoado de fezes fétido e asqueroso.”

Sobre isso, outra vez cabe a voz de Ludmer sobre *Lesca*: o narrador “ironiza sobre o fascismo e *também* sobre seus inimigos. Não está com nenhum dos dois, está em ambos os lados e em nenhum, se coloca em cada um com a perspectiva inimiga do outro” (LUDMER, 2013, p. 70, grifo no original); e então: “É o escritor antiprogredista, que fala em voz alta sobre o fascismo e o antisemitismo, dizendo que há outra coisa tão perversa como isso, que é o comunismo, seu oponente” (ibid., p. 71). Segundo ela, essa é “a política neoliberal da cultura (a cultura como economia política da cultura) e a versão neoliberal da memória” (ibid., p. 71). Em *El asco*, a voz de Edgardo Vega atesta a impossibilidade de construção da memória. O narrador insiste numa raiva desmesurada, numa compreensão plana da história do país, na aplicação disjuntiva de uma expectativa desproporcional ao contexto social de El Salvador. Para a autora argentina, essa disjunção é a “memória neoliberal” latino-americana.

O outro eixo de Josefina Ludmer diz respeito ao território, e, assim, à fronteira. Após definir “território”, ela sustenta como “do ponto de vista político [...], território seria um recorte no espaço, sobre o qual o lugar tem uma soberania” (ibid., p. 111) e prossegue, retomando Carl Schmitt: “Em cada território existe um poder soberano-legislador que não permite outro poder alternativo e faz uso da violência quando ameaçado. Lugar ou região seriam categorias que não comportam a noção de soberania” (ibid., p. 111). Assim, é preciso pensar territorialmente e, desse modo, enxergar o que Ludmer, sobrepondo a percepção territorial e a memória afetiva, chama de “territórioafeto” (ibid., p. 112).

O que a autora argentina nota, contudo, é que “depois de 1990 se percebe claramente outros territórios e sujeitos, outras temporalidades e configurações narrativas; outros mundos, que não reconhecem os modelos bipolares tradicionais” (ibid., p. 115). Ludmer insiste, assim, na reconfiguração da noção de território operada na virada do século, estendendo tal reconfiguração para o campo estético:

A cidade se barbariza, está rodeada de vilas miseráveis (Mike Davis) e se divide violentamente para representar o social (F. Jameson), assim como o modo como o global encarna nacionalmente (S. Sassen). Isso porque a cidade latino-americana não é apenas um exemplo da relação do Terceiro Mundo com a globalização, mas também, como as cidades globais, uma rede de conexões e inter-relações, o território do trabalho não material, do sujeito coletivo da

multidão, além de território da insurreição (Toni Negri). (ibid., p. 116)

6 A fronteira: entre-lugar

Em *A revolução salvadorenha*, Tommie Sue-Montgomery e Christine Wade dão contornos ao contexto político de El Salvador. Aqui, é particularmente pertinente pensar o desfecho do processo de tensionamento social no país: a guerra civil. Se Moya narra o romance em 1997, e Edgardo Vega está há 15 anos fora de El Salvador, o personagem teria se autoexilado em 1982, um ano após o início da guerra civil – que Vega diz, contudo, não ter relação com sua decisão de partir (MOYA, 2018, p. 11). Sobre o período, as historiadoras afirmam:

Por mais de uma década, a FMLN [Frente Farabundo Martí para a Libertação Nacional] sustentou a guerra contra o governo salvadorenho, que contava com o maciço apoio financeiro dos Estados Unidos. A guerra civil em El Salvador custou a vida de mais de 75 mil salvadorenhos, e cerca de um milhão de cidadãos, ou 20% da população, deixou o país. [...] Décadas de um regime militar direto e de fato terminaram dando lugar a eleições livres e justas, após os acordos de paz de 1992. (SUE-MONTGOMERY; WADE, 2006, pp. 129-130)

Como, então, dá-se a tensão territorial – interna; externa – em um romance produzido a partir desse contexto de insegurança institucional, de evasão populacional maciça, de uma democracia recém-nascida? Dá-se, ao que parece, pela ruptura.

Se em Thomas Bernhard a ruptura é clara – um protagonista que busca extinguir seus laços com a nacionalidade austríaca –, a relação em Castellanos Moya é, como repeti aqui inúmeras vezes, mais complexa. Qual é a ruptura que se pronuncia na prosa de *El asco*? A literatura de testemunho, como sistematiza Valeria de Marco, prevê o intelectual recolhendo o discurso do subalterno, pouco letrado, “bárbaro”. Aqui, Moya, homônimo do escritor, transmite ao leitor a voz de Edgardo Vega – Vega seria, então, o “bárbaro”? Zea é assertivo: “La barbarie está en querer ser como otro, la civilización está en el ser uno mismo y construir a

partir de este ser”¹⁰⁰ (ZEA, 1990, p. 114). Tem-se, em *El asco*, uma narrativa cujo tema é o desespero de fingir-se outro em relação à própria cultura.

Ao falar de literatura, o protagonista é direto — “éste no es un país de escritores, resulta imposible que este país produzca escritores de calidad, no es posible que surjan escritores que valgan la pena en un país donde nadie lee, donde a nadie le interesa la literatura”¹⁰¹ (MOYA, 2018, p. 50) —, mas logo em seguida, se contradiz — “Roque Dalton a la par de Rubén Darío parece un fanático comunista”¹⁰² (ibid., p. 50). Roque Dalton é o escritor mais importante da história de El Salvador, opositor ao governo, mas assassinado pela própria oposição em uma disputa política (SUE-MONTGOMERY; WADE, 2006, p. 56). Vega, assim, condena a falta de interesse dos salvadorenhos por literatura, mas investe contra a figura mais representativa da história literária do país. E mais do que isso: insulta a oposição por ter assassinado o maior escritor salvadorenho. Falta a Edgardo Vega, como fica gradualmente mais transparente, um lugar de enunciação, um território de onde ele possa enxergar a realidade. O personagem, tensionando sua origem e seu destino, permanece num interstício: a fronteira. Edgardo Vega fala, assim, de um entre-lugar, uma vez que é produto de um sistema que ele nega.

Silviano Santiago, em *O entre-lugar do discurso latino-americano*, insiste na operação da reescritura sobre o já-dito — já-escrito — para dar contornos, em 1971, à operação de reescritura desenvolvida em *El asco* — a partir de Thomas Bernhard — em 1997: “O segundo texto se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original em suas limitações [...], desarticula-o e o rearticula” (SANTIAGO, 1971, p. 20); então, afirma “a situação e o papel do escritor latino-americano, vivendo entre a assimilação do modelo original [...] e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue” (ibid., p. 23).

¹⁰⁰ “A barbárie está em querer ser como outro, a civilização está em ser si mesmo e construir a partir deste ser.”

¹⁰¹ “Este não é um país de escritores, é impossível que este país produza escritores de qualidade, não é possível que surjam escritores que valham a pena em um país onde ninguém lê.”

¹⁰² “Roque Dalton ao lado de Rubén Darío parece um fanático comunista.”

Quem também opera sobre a noção de entre-lugar, mais de 20 anos depois, é o indiano Homi K. Bhabha. Em seu *O local da cultura* – outra vez a referência territorial –, a introdução se dá com a seção “Vidas na fronteira: arte do presente” (BHABHA, 2019, p. 19). Ali, Bhabha é enfático em como “é na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação, o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados” (ibid., p. 20). O autor indiano, estruturando um pensamento também visível em *El asco*, dá protagonismo a um trabalho fronteiriço da cultura. Segundo ele, “essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, reconfigurando-o como um ‘entre-lugar’ contingente, que inova e interrompe a atuação do presente” (ibid., p. 29). Bhabha insiste, por fim, em como “há um retorno à encenação da identidade como iteração, a re-criação do eu no mundo da viagem, o re-estabelecimento da comunidade fronteiriça da migração” (ibid., p. 31).

A fronteira extrapola a realidade dos personagens, extrapola o contexto de produção do romance e penetra o plano estético; *El asco* se estrutura pela reconfiguração da prosa de Thomas Bernhard e pelo jogo com a literatura de testemunho, uma vez que, subvertendo-os, reproduz as operações do discurso testemunhal, que, por sua vez, atesta a própria desterritorialização.

REFERÊNCIAS

- ANTELO, R. Só centros: elipses. In: WEINHARDT, M. et al. (orgs). *Ética e estética nos estudos literários*. Curitiba: Editora da UFPR, 2013.
- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2019.
- LUDMER, J. *Aqui América latina: uma especulação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.
- MARCO, V. A literatura de testemunho e a violência de Estado. *Lua Nova*, n. 62, pp.45-68, 2004.
- MIGNOLO, W. D. *Histórias locais/Projetos globais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- MORSE, R. *O espelho de Próspero: cultura e ideias nas Américas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

- MOYA, H. C. *El Asco*: Thomas Bernhard em San Salvador. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2018.
- MOYA, H. C. *Asco*. Tradução de Antônio Xerxenesky. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- PLUTA, A. E. *Palimpsestos*, de Gérard Genette, explicados em base a duas obras: *Extinção*, de Thomas Bernhard, e *Asco*, de Horacio Castellanos Moya. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*. São Paulo, v. 18, n. 1, jan./abr., pp. 108-120, 2018. Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgl/article/view/10698/7177>>. Acesso em: 27/06/2019.
- RIBEIRO, H. J. A extinção da América Latina: *Asco*. *Remate de Males*. São Paulo, v. 36, n. 1, jan./jul., pp. 259-273, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8646461/13406>>. Acesso em: 27/06/2019.
- SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SCHOLLHAMMER, E. K. Prefácio. In: VIDAL, P. *A história em seus restos: literatura e exílio no Cone Sul*. São Paulo: Annablume, 2004.
- SUE-MONTGOMERY, T.; WADE, C. *A revolução salvadorenha*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- VIDAL, P. *A história em seus restos: literatura e exílio no Cone Sul*. São Paulo: Annablume, 2004.
- ZEA, L. *Discurso desde la marginación y la barbárie*. México, D.F.: FCE, 1990.

Recebido em: 08/08/2019

Aceito em: 17/09/2019

LA ESTRATEGIA DEL MERODEO:
UN RECORRIDO POR *EL VÉRTIGO HORIZONTAL* DE JUAN
VILLORO

A ESTRATÉGIA DA VADIAGEM:
UM ROTEIRO POR EL VÉRTIGO HORIZONTAL DE JUAN
VILLORO

Marcela Croce¹⁰³

RESUMEN: El artículo propone que *El vértigo horizontal* (2018) de Juan Villoro es un libro que oscila entre el ensayo y la crónica y sugiere que el ensayo es la forma reflexiva de la crónica. En la mirada que participa por igual de la mordacidad y el afecto, Villoro diseña una ciudad de México recorrida bajo las virtualidades del transporte público, con líneas independientes pero que se cruzan y trazan correspondencias desde las cuales se garantiza un itinerario completo. Esa urbe que participa de la hospitalidad y el escándalo reclama situar al autor en una serie mexicana y latinoamericana. La propiamente mexicana ubica a Villoro dentro de la tradición de la crónica en que coincide contemporáneamente con Carlos Monsiváis, aunque atraviesa al menos dos siglos de ejercicio constante; la latinoamericana aproxima al escritor a las “espléndidas amarguras” que Borges le atribuyó a Ezequiel Martínez Estrada cuando abordó la pampa - y luego la ciudad de Buenos Aires - con una desolación empecinada. La experiencia de la ciudad se plasma en un conjunto de viñetas de crónica ensayística que insisten en la relevancia del antiguo DF para una definición no ya de la literatura sino de la identidad mexicana, cuya inscripción latinoamericana habilita las genealogías intelectuales que aquí se postulan.

Palabras clave: Crónica; ensayo; ciudad latinoamericana; serie intelectual.

RESUMO: O artigo propõe que *El vértigo horizontal* de Juan Villoro (2018) é um livro que oscila entre o ensaio e a crônica e sugere que o

¹⁰³ Doctora en Letras. Profesora Regular de Literatura Latinoamericana - Departamento de Letras -Facultad de Filosofía y Letras- Universidad de Buenos Aires-UBA, Argentina.

ensaio é a forma reflexiva da crônica. Na visão que participa igualmente da mordacidade e do afeto, Villoro projeta uma Cidade de México recorrida sob as virtualidades do transporte público, com linhas independentes mas que cruzam e desenharam correspondências a partir das quais é garantido um roteiro completo. Aquela cidade que participa de hospitalidade e do escândalo exige colocar o autor em uma série mexicana e latino-americana. A propriamente mexicana coloca Villoro dentro da tradição da crônica na qual coincide simultaneamente com Carlos Monsiváis, embora atravesse pelo menos dois séculos de exercícios constantes; a latino-americana aproxima o escritor às "esplêndidas amarguras" que Borges atribuiu a Ezequiel Martínez Estrada quando se aproximou à pampa - e depois à cidade de Buenos Aires - com uma desolação teimosa. A experiência da cidade se reflete em um conjunto de vinhetas de crônica ensaística que insistem na relevância do antigo DF para uma definição não só da literatura mas da identidade mexicana, cuja inscrição latino-americana possibilita as genealogias intelectuais aqui postuladas.

Palavras-chave: Crônica; ensaio; cidade latino-americana; série intelectual.

1 La errática hospitalidad de la llanura

La particularidad del ensayo como género literario comienza a instalarse en *El vértigo horizontal* (2018) de Juan Villoro desde la originalidad del diseño. La lectura se organiza en torno a seis líneas de viaje que se articulan según diversas categorías, cuyos colores responden a los de las líneas del metro de Ciudad de México (aunque prescindiendo de las estridencias del amarillo tanto como de la gama de los ocre) y cuyos íconos reproducen la gráfica de ese medio de transporte, originalmente planeado para analfabetos y turistas que reclamaban signos no verbales para una comprensión inmediata. Los trayectos así discriminados comprenden la experiencia urbana ("Vivir en la ciudad"), los tipos ciudadanos ("Personajes de la ciudad"), los hechos inquietantes que ocurren en ese ámbito, desde el terremoto hasta la mendicidad infantil ("Sobresaltos"), los recorridos que no se ajustan estrictamente a las previsiones de la geografía ("Travesías"), los espacios citadinos que van desde la institucionalización de los "lugares de memoria" (NORA, 1984) hasta las incursiones en mercados informales o ferias de diversiones y, finalmente, las prácticas fomentadas por la sociabilidad local ("Ceremonias").

Adicionalmente, el volumen resulta escandido por conjuntos de imágenes que aparecen en tres oportunidades, sin relación temática ni cronológica que justifique las agrupaciones, alternando con irreverencia las tomas en blanco y negro con las que ostentan color. No se trata de ilustraciones de los capítulos, tampoco de justificaciones o pruebas que los enunciados reclamen; más bien, las fotografías sobrevienen como ajustes o énfasis visuales que apuntalan el texto sin volverlo redundante ni efectista. Así lo demuestran las selecciones verbales que, a modo de leyendas, subrayan la función de la gráfica antes de que el pie de página ofrezca las precisiones de autor, circunstancia y fecha en que fueron captadas las tomas. Es una tradición de la mejor crónica mexicana, la que inauguraron en la fecha ominosa de 1968 Carlos Monsiváis (MONSIVÁIS, 1970) y Elena Poniatowska (PONIATOWSKA, 1970) sin descender a la pornografía del exhibicionismo cruel ni incurrir en el golpe bajo.

A través de este parentesco frugal, podría inscribir el ensayo de Villoro en el ejercicio mexicano de la crónica; podría agregar, incluso: el ensayo es en este ejemplo una práctica de la crónica en su vertiente reflexiva antes que gozosamente mostrativa. El prólogo de Néstor García Canclini parece habilitar tanto la hipótesis que asocia *El vértigo horizontal* con la crónica como la que se pronuncia por la ensayística, ya que si bien define el trabajo de Villoro como “periodismo de inmersión” (VILLORO, 2018, p. 18), al reconocer la resonancia de cierta familiaridad con la sociología y la economía de la ciudad de México escoge colocar al autor como discípulo heterodoxo de Walter Benjamin (VILLORO, 2018, p. 19) en su *flânerie*. Pero en sí misma, esa introducción -entendida como un modo de orientarse en el libro - es mucho menos eficaz que el título mismo escogido por Villoro, una frase que Pierre Drieu la Rochelle aplicó a la pampa como llanura inabarcable y que restituye, junto con semejante referencia, las coordenadas espaciales de lo horizontal y lo vertical que habilitan una lectura de todo territorio.¹⁰⁴ El relieve sin sorpresas del territorio llano redunda en una proliferación que agota ejercicios, sedes y

¹⁰⁴ A modo de ejemplo: Sérgio Buarque de Holanda trazó en *Raízes do Brasil* (1936) las consecuencias de la disposición horizontal de São Paulo y la voluntad vertical de Pernambuco como aproximación espacial a la distancia irremediable que conduce del sur industrial de Brasil, propicio al capitalismo, al Nordeste agrícola que da arraigo al feudalismo en que se ensoberbeció la aristocracia local (HOLANDA, 1995).

personajes antes de recalar en la tragedia de las placas tectónicas que, al acomodarse, desajustan el plano y torturan a la ciudad y a sus habitantes. El tema del terremoto descalabra la biografía de Villoro, quien tras haber sido rescatista en 1985 - y fantasear con una de las posibilidades más productivas para la ficción, la de desaparecer e inventarse una nueva vida junto con una identidad civil falseada -, vuelve a sufrir las sacudidas terrenales durante un viaje a Chile en 2010. La experiencia del desamparo absoluto del sujeto frente a la naturaleza se recupera entonces en términos de desnudez: el hombre que se había acostado sin pijama y debió abandonar el hotel de improvisado decide, en lo sucesivo, usar ropa para dormir (VILLORO, 2010). Previsión - decisión - de futuro que documenta una voluntad de supervivencia no doblegada ante la amenaza terrenal.

Junto con lo horizontal y lo vertical, la otra dimensión que el libro privilegia es la que articula lo espacial con lo comunitario. El vértigo horizontal trasunta la hospitalidad de una llanura que opera, al menos superficialmente, como resguardo frente a la amenaza que late en la verticalidad. Los ejemplos de la pirámide azteca de Tlatelolco, escenario de la represión feroz de 1968, y el recuerdo de la verticalidad que opera desde debajo de la tierra en la parafernalia destructiva del sismo son prueba suficiente en tal sentido. Ante semejantes agresiones de lo vertical (y del verticalismo), la hospitalidad se extrema en solidaridad y se verifica tanto en los vecinos del complejo Nonoalco-Tlatelolco que cobijan a los jóvenes perseguidos y acribillados en la encerrona del 2 de octubre de 1968 como en los socorristas improvisados que el 19 de septiembre de 1985 se lanzan a las tareas de salvataje y luego a las de remoción de escombros y reconstrucción. La horizontalidad de vínculos que repone lo hospitalario es la contracara del achatamiento forzado que las veleidades terrenales imponen al triunfo inmobiliario en una ciudad donde las construcciones en altura son una rareza por la memoria escabrosa del derrumbe inmediato que las redujo a escombros en los segundos de intensidad sísmica. La horizontalidad comunitaria se erige así en conjuro del afán especulativo que, en la Ciudad de México, “muere de ‘éxito’ inmobiliario” (VILLORO, 2018, p. 32). La conmoción de la tierra opera como prueba extrema: ante la naturaleza agresiva, el trazado urbano presta su hospitalidad llana a la empeñosa supervivencia.

“Todo hombre de llanura es oriundo de otro lugar” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1998, p. 71), sostenía Ezequiel Martínez Estrada al catalogar al sujeto pampeano, como si el relieve sin accidentes ni anfractuosidades no fuera un destino sino la búsqueda de una estabilidad ilusoria. El

vértigo horizontal, desde esta perspectiva, es una fantasía antes que una ratificación geográfica. Tan improbable es el supuesto equilibrio de lo llano que la circunstancia de que nada permanezca allí donde se presume la duración condena a la nostalgia a erigirse en crítica de un presente que decepciona con su fraude de continuidad. “No idealizo lo que desapareció, pero debo consignar un hecho incuestionable: la ciudad de entonces era tan distinta que casi resulta escandaloso que lleve el mismo nombre” (VILLORO, 2018, p. 36). La amenaza de la variación que se presenta bajo el nombre de lo mismo exige la cordialidad como estrategia para eludir el agravio de las evidencias. La hospitalidad abriga la vocación de reconciliarse con una ciudad que hace de cada reconocimiento una extrañeza y que apenas si ofrece el consuelo reducido que opera dentro del “microcosmos contenido” (VILLORO, 2018, p. 42) del barrio.

Entre los posibles itinerarios que el volumen propone (la lectura de corrido, la actitud consecuente con alguna de las líneas temático-cromáticas, la pura arbitrariedad que aprovecha los textos breves que componen cada crónica), escogí seguir las trayectorias pautadas, ajustándome al orden numérico que coloca en primer término la serie experiencial contenida en “Vivir en la ciudad”. Llamar “crónicas” a cada uno de los apartados que integran el libro, con la particularidad ya marcada respecto de la intersección con el ensayo, confirma a Villoro en un rubro especialmente prolífico en México - desde los Cronistas de Indias - y notoriamente brillante en el siglo XX, que alcanzó su marca más deslumbrante con el referido Monsiváis. Cierta ironía del autor de *Los rituales del caos* retorna, aunque matizada en la escritura de Villoro por un don de gentes que Monsiváis se resistía a emplear desde la figura hosca que cultivaba. También es posible rastrear en el itinerario de Villoro menudos hallazgos del revelador de *Amor perdido*, como la vocación de acudir al bolero, no ya para demostrar con qué ínfulas se perfila la sensibilidad del mexicano a partir de las creaciones de Agustín Lara (MONSIVÁIS, 1977), sino con el objeto de “administra[r] las penurias del desamor” (VILLORO, 2018, p. 190) como ocurre en “Paquita la del barrio”, ya inmersa en la serie que aglutina a los personajes que se esparcen en la geografía chilanga.

2 Estirpe intelectual

En el escrutinio a que Villoro somete esas formas del chantaje memorialista que son las tradiciones locales, el apartado dedicado a “Los niños héroes” - en cuya imagen es difícil sustraerse a la sensiblería -

estampa una frase de cierre que opera como un latigazo: “Lo que fracasa como ideología, triunfa como nostalgia” (VILLORO, 2018, p. 71). Tan radical elección retórica reclama el pasaje de la crónica al ensayo y convida a recuperar en la genealogía del mexicano al citado Martínez Estrada, quien en 1933 había desgranado sus visiones fantasmagóricas sobre la llanura en el empecinamiento pesimista de *Radiografía de la pampa* (MARTÍNEZ ESTRADA, 1998) para continuar años más tarde con la perspectiva tenebrosa. La misma –asistida por la filosofía sensorial de Georg Simmel y por las intuiciones en las que el improvisado profeta pampeano se solazaba hasta elevarlas a tesis incontrovertibles, provisto de un fraseo fulgurante de rara precisión que atormentaba los razonamientos - quedó plasmada en *La cabeza de Goliat* (1940), dedicada a una ciudad de Buenos Aires que lo hostigaba hasta retorcer la menor impresión en una oración apodíctica y la mínima evocación en un enunciado con ansias de epitafio (MARTÍNEZ ESTRADA, 2001). Para moderar una comparación que hace justicia a la lucidez de Villoro pero no a una elocución que mantiene el sosiego, conviene recordar que en *El vértigo horizontal* el sobrevuelo de la hospitalidad le otorga visos de hogar a una ciudad cuyas incomodidades corresponden al orden de la familiaridad y desde cuyos puntos siempre se puede volver a casa, una hazaña que se le reconoce con admiración a Ulises (VILLORO, 2018, p. 243). Por eso, el cierre de “El olvido” alivia la convicción del axioma en la ternura de la memoria, aunque no la exime de convertirse en tópico: “Esa forma fragmentaria de articular el territorio se parece a la estructura de este libro”. (VILLORO, 2018, p. 86)

Se sabe: si para los argentinos resulta ineludible la cita de Borges (y el propio Villoro inscribe los remanidos versos finales del poema borgeano “Buenos Aires” como epígrafe del libro), cualquier desorden que promueva un texto mexicano es asociado de inmediato al mural de Diego Rivera *Sueño de una tarde de domingo en la Alameda central*.¹⁰⁵ La cortesía de Villoro exime al lector de convocar la obra y opta por postularla él mismo, pero en vez de referirla a la historia nacional se enfoca en la reunión heteróclita para ubicarla a la par de la cubierta del disco *Sgt. Pepper's* de Los Beatles (VILLORO, 2018, p. 167) en “El paseo de la abuela”, donde la nostalgia adquiere una dimensión inventiva que se certifica en el apotegma “La ciudad es un sitio extraño que se vive de un

¹⁰⁵ Esa es, por ejemplo, la hipótesis de Gonzalo Celorio sobre *La región más transparente* de Carlos Fuentes (CELORIO, 2008).

modo y se recuerda de otro” (VILLORO, 2018, p. 168); es el espacio en que el sujeto reclama, como la abuela María Luisa, “un asidero afectivo” (VILLORO, 2018, p. 169).

La abuela se torna caritativa y hospitalaria por conversión moral, procurando corregir sobre sus nietos el abandono con que había desamparado a sus hijos y formulando extravagantes votos de pobreza como penitencia por los múltiples derroches cometidos en su faz de propietaria y explotadora más o menos ingenua que derivaron en enclaustramiento voluntario. Bajo su figura se sostiene el empeño fraudulento de la unión familiar (VILLORO, 2018, pp. 170-175), aceptado por todos los involucrados, menesterosos de un hogar en la intemperie horizontal. Esa familia hostilizada por el desamor se replica con variantes en “El conscripto”, donde el cronista asiste a la “ofensiva compasión” y al “afrentoso afecto” (VILLORO, 2018, p. 205) que una señora dedica a los soldados antes de que la joven Lucía le depare al conscripto la unidad de ambos desdenes mediante “la maravilla de ser ofendido con afecto” (VILLORO, 2018, p. 212). En verdad, en tan cortés hostilidad rige la cordialidad literaria de Nonoalco que, antes de los hechos de Tlatelolco, se imprime en *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes y en *José Trigo* (1966) de Fernando del Paso, cuyas respectivas clausuras se ubican en el mismo lugar (VILLORO, 2018, pp. 213-214).

Si la casa familiar no alcanza a contener al sujeto, la universidad tampoco lo logra. La UAM-Iztapalapa donde Villoro estudia entre 1976 y 1980, bajo el cartel auspicioso de “Casa abierta al tiempo” comparte la planicie con un convento, una cárcel de mujeres y un basural (VILLORO, 2018, p. 272). El *alma mater* solamente puede participar de la naturaleza de la República platónica y del Liceo aristotélico abusando de las artes del engaño. El regreso a ese espacio se figura como “El retorno maléfico”, el poema de Ramón López Velarde - aunque aquí no haya “edén subvertido” (LÓPEZ VELARDE, 2006, p. 168) porque la visión del pasado no es precisamente paradisíaca y la “gota categórica” (LÓPEZ VELARDE, 2006, p. 169) abandone su tono de letanía. Así se manifiesta en el agua de lluvia recogida en un caldero por unas niñas-hechiceras que preparan un brebaje imaginario que luego venden al incauto, aclarando que no es de tamarindo y que lleva un adicional de piedras. El sabor es, como el del agua de chía que clausura *El testigo*, la novela de Villoro de 2006 que recorre la historia mexicana del siglo XX a partir de la poesía de López Velarde (VILLORO, 2012), esencialmente telúrico: “No sabía a

tamarindo. Sabía a ciudad, a tiempo, a fuego nuevo” (VILLORO, 2018, p. 275). Acaso en ese reconocimiento vernáculo arraigue la “íntima tristeza reaccionaria” (LÓPEZ VELARDE, 2006, p. 170) del nostálgico de un recorte urbano donde la “mutilación de la metralla” (Íbid.) se impone en esas variantes del encierro y el desperdicio que son el convento, la prisión y el basural.

En tanto la apelación a López Velarde es la más precisa para abordar a México desde el siglo XX, como ya lo demostró *El testigo*, y la referencia a Rivera reviste una eficacia panorámica insoslayable, el panteón mexicano sigue quedando incompleto. No es la ausencia de Carlos Fuentes la que se resiente –cuya indagación de Chilangópolis en *La región más transparente* no es ajena a la elección de Villoro –; tampoco la de Juan Rulfo, acaso definitivamente constreñido al espacio campesino; mucho menos la de Octavio Paz, cuya aparición en la novela de 2006 abre un malentendido que altera para siempre la vida de los personajes jóvenes. La sustracción casi total, apenas mencionada de refilón en alguna viñeta, se recompone de manera muy sesgada. La laberíntica identificación que presumo comienza con la evocación que formula Villoro de Graham Greene, no en la previsible historia de *El poder y la gloria* en que el novelista inglés recompone el conflicto cristero mexicano, sino en *El factor humano*, texto que se inicia con un epígrafe de Joseph Conrad: “Sólo sé que quien establece un vínculo está perdido. El germen de la corrupción ha entrado en su alma”. Villoro remata la cita con la evidencia de que “los sentimientos liquidan la objetividad” (VILLORO, 2018, p. 357). La idea coincide con la frase atribuida al Padre Vieira en *Boca do Inferno* de Ana Miranda. Allí el jesuita recomienda corromperse antes por dinero que por afinidad electiva con alguien (MIRANDA, 2008, p. 198), pero hay dos motivos para que esa declaración fuera desconocida por Villoro. Uno es la empedernida ignorancia de Brasil que suele practicar la América hispánica. El otro es la figura que empeñosamente busco en *El vértigo horizontal*: Sor Juana Inés de la Cruz; ya que desde que la monja jerónima descolocó al sacerdote en la *Crisis de un sermón*, devenida *Carta Atenagórica*, Vieira no tiene posibilidad de ser rehabilitado en México.

3 El chilango: del condenado al “vivillo”

Los “Personajes de la ciudad” comienzan el itinerario en “El chilango”, que arrastra la confusa determinación de una etimología chingada. “Chilango” era un peyorativo que se volvió orgulloso, así como

la sigla DF resultó bastardeada fónicamente en “el Defectuoso” (VILLORO, 2018, p. 43). La palabra maya *xilaan*, equivalente de “desgreñado”, se aplicaba en Veracruz a los criminales que iban a parar a la cárcel de San Juan de Ulúa. Como quien recorre la ciudad, el *xilaan* responde a un trayecto equívoco, que trastorna la forma inveterada del provinciano triunfante en la capital por la del interiorano castigado en la gran urbe. El destino opresivo del malviviente se aparta de las infulas del chilango moderno no solamente en el afán sino también en el orden comunitario: “Aquí sólo vale la pena lo que sucede en multitud” (VILLORO, 2018, p. 44); correlativamente, “lo que no se abarrota es un fracaso” (Íbid.). El chilango es un sujeto de trascendencias callejeras. Los locales de fotocopiado son la muestra más vehemente de esa ansia de espiritualidad inmediata, que prolifera en posters en las paredes donde las virtudes humanas y los hijos no nacidos comparten cartel. El remate que la mirada condescendiente del cronista aplica a tales lugares apela a la hipótesis benevolente con el propósito de mitigar la impotencia del escritor: “Tal vez porque se trata de criptas de reproducción ajenas a los derechos de autor, los negocios de fotocopias compensan el pecado de procrear en exceso exhibiendo suficientes consignas pías para que las veamos como capillas informales”. (VILLORO, 2018, p. 46)

El chilango no se resuelve en ontología frugal sino, como corresponde a una perspectiva en que la ciudad es el horizonte de comprensión, en reflexión peripatética. Si es cierto que el primer texto ficcional publicado en América –la precisión consta en *Las corrientes literarias en la América hispánica* (HENRÍQUEZ UREÑA, 1978) - es *El periquillo sarniento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi, la Chilangópolis de Villoro fue elevada a protagonista literaria hace ya dos siglos. (Y sumando dos siglos y medio más hacia atrás, los *Tres diálogos latinos* (1554) de Francisco Cervantes de Salazar, esquivaban la censura hispánica sobre las producciones coloniales escudando su circulación a través de una categoría pedagógica - hoy devenida nicho de mercado - como es el libro de texto).¹⁰⁶ La novela de Lizardi es el primer fenómeno de picaresca mexicana y americana, y esa elección no solamente centraliza el papel de la ciudad, sino que soporta la prolongada interdicción literaria al incurrir en un género que en España correspondía al Renacimiento con el *Lazarillo de Tormes* y que registraba un ejercicio barroco en la *Vida*

¹⁰⁶ La edición facsimilar publicada por Miguel León-Portilla le da el título *México en 1554. Tres diálogos latinos* (CERVANTES DE SALAZAR, 2001).

del *Buscón don Pablos* de Quevedo. Pero la picaresca registra una función que excede la historia literaria: la de confirmar la supervivencia del más apto a partir del itinerario errático del mozo de muchos amos. Villoro adhiere a ese diagnóstico bisecular: “En cada encrucijada urbana sobrevive el más apto, es decir, el que dispone de mayor picardía”. (VILLORO, 2018, p. 47)

A fin de atenuar el rigor que acarrearán los vocablos evolucionistas mutados a positivistas, el autor juega con las veleidades mercantiles de la astucia: “Nuestro único control de calidad es seguir aquí” (VILLORO, 2018, p. 47). Afiliado a la serie ensayística en la que enlaza con Martínez Estrada, el habitante de la ciudad arrastra una identidad que lo sobrepasa: mientras en el argentino el porteño se asimila al jinete que mantiene sobre el automóvil la gestualidad brusca que reclamaban los corcoveos del caballo (MARTÍNEZ ESTRADA, 2001), el chilango, cuyo aguante “no depende de la épica sino de la imaginación[,] sale a la calle a cumplir ficciones y se incorpora al relato de una ciudad que rebasó el urbanismo para instalarse en la mitología” (VILLORO, 2018, p. 49). Pero, dado que toda capital que se precie debe reunir contradicciones, el pícaro tiene su antagonista dentro del mismo trazado urbano, excepto que más adherida a la entrada de los edificios que al tránsito por la calle: “Contrafigura del pícaro, el encargado no roba ni se queja de su sueldo: ‘Ellos hacen como que me pagan y yo hago como que trabajo’, tal es su divisa”. (VILLORO, 2018, p. 141)

En la planicie urbana determinada por el relieve del valle de Anáhuac prospera la democracia. Sin embargo, sobresale un monarca entre los personajes urbanos: Antonio Gaitán, “el rey de Coyoacán”. Sus canciones, humedecidas por bebidas alcohólicas que le garantizaban vistosas borracheras, eran himnos improvisados a la patria alucinada. La escena del cortejoseudomilitar en el barrio parece extraída de una película neorrealista italiana, si no fuera por el detalle que impone el soberano de “perfeccion[ar] la irrealidad para volverla mexicana” (VILLORO, 2018, p. 220). El rey coyoacano inventaba un México triunfal por su sola decisión de hacer del decorado una ontología, como el perro guardián del local del vulcanizador, que “no defiende, pero produce la impresión de que eso es un lugar” (VILLORO, 2018, p. 278), homologado funcionalmente a la puerta.

El fuego patrocinado por Vulcano impregna la cultura y, en especial, la literatura mexicana: el Picacho Ajusco en *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán, los “religiosos incendios” de Sor Juana –única mención en las trescientas cincuenta páginas del libro-, *Cerca del fuego* de

José Agustín, *Fuego de pobres* de Rubén Bonifaz Nuño –en la sucesión apresurada pero precisa que restituye el autor - y la presencia vecina y altanera del Popocatepí y el Iztaccihuatl en torno al DF. La vulcanizadora es un retorno al juego de pelota del *Popol-Vuh*; la llanta “tiene un valor de talismán que se remonta al *ulama*, el juego sagrado de Mesoamérica” (VILLORO, 2018, p. 280) de donde surgió la pelota de hule vulcanizada con cenizas de muertos. Es legítimo, entonces, que la vulcanizadora ostente valor de capilla (VILLORO, 2018, p. 281) en la cual se resguarda ese objeto sagrado del movimiento que es la rueda neumática. Como en el caso de la fotocopiadora, la condición sagrada atribuida a ciertos espacios deviene tópico: es el modo en que la circunstancia civil de una dirección precisa abandona la pura denotación burocrática para adquirir ritualidad. En el caso de la vulcanizadora, la atribución sacra se potencia por los objetos ciudadanos que devienen talismanes. Fuera de la objetualidad edilicia, la actitud urbana se configura como sacerdocio y el cronista de la ciudad se vuelve un exégeta; es así como y es entonces cuando se transfigura en ensayista.

En las postrimerías del recorrido por los personajes, corresponde indagar la figura de la cual ninguna ciudad puede prescindir: el charlatán. En el caso de México, la función fue establecida por Merolico (Rafael Juan de Meraulyock, a fines del siglo XIX) y puntualmente sucedida por numerosos sujetos que posan de sabios locales. El Merolico original ofrecía proezas que luego eludía cumplir, amparado en que “le sobraba vocabulario para negar los hechos” (VILLORO, 2018, p. 304). Pero “el afilado Merolico” puede alcanzar rango de celebridad aunque no logre perdurar demasiado en un país “donde la mentira es una forma de la cortesía y la ofensa comienza con la frase ‘con todo respeto...’” (VILLORO, 2018, p. 306). En verdad, su dominio verbal puede representar un descanso frente a la fatiga de los empleos manuales, pero no una diferencia efectiva allí donde “la pobreza inventa más oficios que la tecnología” (VILLORO, 2018, p. 373) y las propinas y limosnas como rebusques de supervivencia ciudadana no temen asomarse al rango delictivo de la estafa cuando se verifica su insuficiencia para hacer frente a lo cotidiano.

4 Edén invertido

La serie de los sobresaltos comienza con la duda sobre el propio sujeto como excedente. La primera viñeta del conjunto, “¿Cuántos somos?”, formula dos comprobaciones desasossegantes apenas engarzadas

por la adversativa: “somos muchos, pero nadie siente que sobra” (VILLORO, 2018, p. 51). En la alternancia entre ensayo y crónica en que se balancea el libro, si en el segmento anterior prevalecía la ensayística, aquí la convocatoria a *Los rituales del caos* de Monsiváis confirma la voluntad de Villoro de inscribirse en el ejercicio cronístico en el cual se reúne con Manuel Gutiérrez Nájera a fines del siglo XIX, Amado Nervo a principios del siglo XX, José Revueltas hacia mitad de la centuria, José Emilio Pacheco y, nuevamente, el mismo Monsiváis en la contemporaneidad de su escritura. Pero, fascinado por la poesía de López Velarde que dio pie a la novela *El testigo* y que revisitó en su discurso de ingreso al Colegio Nacional (VILLORO, 2014), el escritor no puede prescindir de expresiones lacerantes impresas en los versos, como el “edén subvertido” de “El retorno maléfico” que en “Los niños de la calle” adopta una mínima variante para describir a la urbe: “el edén invertido donde un menor de edad puede comprar solventes para drogarse, acompañar a un adulto a un hotel de paso, prostituirse junto a travestis en la principal avenida de la ciudad” (VILLORO, 2018, p. 122). Paradójicamente, en esa capital que señala a tantos pobladores como excrescencias, nadie siente que sobra pero muchos quieren irse, porque “irse es una oportunidad de salvación; regresar, una derrota” (VILLORO, 2018, p. 51). El trayecto de retorno es una de las múltiples causas perdidas que se defienden en Ciudad de México. En la continuidad de la serie “Sobresaltos”, otra es la cruzada Pro Niños creada por José Ángel Fernández, a quien “le preocupa ser indiferente a los problemas de los demás” (VILLORO, 2018, p. 113). Los niños de la calle oscilan entre la holgazanería y la indigencia, favorecidos por una ciudad que no ha logrado contar a sus habitantes y a la cual el tránsito permanente de los callejeros le complica aún más las estadísticas. Quien hizo del anonimato una opción definitiva, consolidada a través de la adultez, es el *teporocho*, cuyo apodo abuses de la pobreza que representa comprar un té por ocho centavos (VILLORO, 2018, p. 115).

A través de otro sobresalto, el de un coche conducido por un policía ebrio que aterrizó en una de las pirámides del Templo Mayor, Villoro defiende la transculturación como fenómeno plenamente mexicano y acude, para confirmarlo, a la prosapia que el caballo alado, cruza de equino y ave, registra en la tradición local. Pegaso aparece en el barroco novohispano, ya convocado por el historiador Guillermo Tovar de Teresa -quien en *El Pegaso o el mundo barroco novohispano en el siglo XVII* cita a Enrique Martínez para sostener que la constelación que corresponde a la Ciudad de México es la de Pegaso -, ya reclamado por Carlos de

Sigüenza y Góngora cuando “sugirió que las portadas de sus libros llevaran la efígie de Pegaso, junto al lema ‘Sic itur ad astra’ (‘así se va a las estrellas’).” (VILLORO, 2018, p. 264)

Un nuevo sobresalto lo provee la epidemia de influenza que recuerda que la comunidad, en lugar de comportarse como dadora de contención y proveedora de alivio, puede reducirse a “una forma regulada del apocalipsis” (VILLORO, 2018, p. 288). Esa agrupación, promovida por lazos de proximidad y parentescos coterráneos, logra reducirse bruscamente frente a la amenaza y operar como segregadora inclemente: “En México, el primer círculo del infierno es el aislamiento” (VILLORO, 2018, p. 290). En el otro extremo, la actitud integradora y solidaria es acicateada por el sobresalto mayor, el infierno más temido: el terremoto, que “creó un tejido solidario que no existe en los días tranquilos” (VILLORO, 2018, p. 389). Sin embargo, acaso por una capacidad inveterada de disimular el afecto, tal vez por la urgencia del caso, tal solidaridad adopta el modo de la eficacia para renunciar a la manifestación emotiva: “El rescatasta no es un buscador de peligros refractario a la emoción; es un analista que tiene prisa”. (VILLORO, 2018, p. 388)

Parece sensato que el reacomodo brusco de la tierra represente la clausura de los “Sobresaltos” y el paso a la sección “Travesías”, en cuyo inicio –“Atlas de la memoria” - se resiente la apostura de hogar que la ciudad repudia, lo que favorece una hospitalidad cordial a cambio de ceder en la afectividad doméstica. “En Chilangópolis, la odisea es la aventura de lo diario; ningún desafío supera al de volver a casa” (VILLORO, 2018, p. 55) aunque, como ya marcó en la primera línea del itinerario, desde cualquier lugar urbano es posible retornar al punto de partida, por complicado que sea el trayecto. Para no extasiarse en perturbaciones menudas que tributan a lo anecdótico, Villoro opta por seguir un avance histórico que es también un proceso de aplanamiento del relieve y, consecuentemente, de relativa desmaterialización. La ciudad del siglo XVIII “se postulaba como una ética en piedra” (VILLORO, 2018, p. 56); a fines del XIX la extensión urbana reclamó no solamente calles largas sino, sobre todo, vehículos para recorrerlas; en el siglo XX, con el entubamiento de los ríos y la apertura de diagonales, la escultura cambió por la pintura, la *via di levare* se acható en la *via di porre* y “el mapa de la capital ya no pudo parecerse a las aventuras rectilíneas de Piet Mondrian y tuvo que conformarse con dramáticos chisquetazos al estilo Jackson Pollock”. (VILLORO, 2018, p. 56)

Correlativamente, la ampliación descontrolada provoca en los habitantes menos el ansia de atravesar el espacio creciente –atestado de tráfico vehicular y peatonal, por añadidura - que de enclaustrarse. La megalópolis no redundante en comunicación constante y convivencia necesaria, sino en sustracción de la vecindad forzada y rechazo de la experiencia compartida. “Perder una ciudad es un formidable recurso literario” (VILLORO, 2018, p. 59), procura compensar el autor recurriendo a los ejemplos de James Joyce, Günther Grass y Salman Rushdie y estableciendo –si bien con la distancia insalvable que va del emigrado voluntario al expatriado por la historia o por la política - que “el desarraigo pide ser compensado con historias” (VILLORO, 2018, p. 59). En tal reflexión de narrador queda suspendida (ya que no suprimida) la inmensa angustia de dejar el propio lugar, por más tormentosa que sea la relación que se mantenga con él. De hecho, el prolongado lamento sobre la Ciudad de México que encara *El vértigo horizontal*, que es a la vez un modo de ser mexicano y de apelar a una comunidad en la cual los lectores puedan reconocerse en cada una de las fichas de identidad que se van desgranando en el libro, constituye una declaración si no de amor al menos de aferramiento.

El recurso a los extranjeros también opera para reconocer las presencias de los ajenos dentro de la ciudad. Una misma referencia de W.G. Sebald opera en “Atlas de la memoria” y en “El terremoto”, y la circunstancia de que ambos textos correspondan a series diversas no mitiga el horror de la cita. En el primer caso, el comentario de Sebald sobre la facilidad de reconocer a los extranjeros en Alemania en 1946 responde a que eran los únicos que se atrevían a mirar por la ventanilla del tren. “El chilango se siente menos culpable de su entorno, pero también él requiere de mecanismos compensatorios para sobrellevar la destrucción” (VILLORO, 2018, p. 61). Un paralelo semejante obsequia la frase de *Sobre la historia natural de la destrucción* del escritor germano cuando aparece en el marco de los estertores de la tierra: “Los chilangos no padecemos una vergüenza equivalente [a la de la feroz operatoria nazi]; en todo caso, podíamos estar orgullosos de haber respondido cuando el gobierno no lo hizo”. (VILLORO, 2018, p. 395)

En otro punto las travesías se vuelven celebratorias, como consta en “Del taco de ojo a la venganza de Moctezuma”: allí se asevera que “si te invitan a comer está prohibido tener prisa” (VILLORO, 2018, pág. 143), y es tal la codicia de participación en los rituales ciudadanos que el éxito de un acto público se mide por la cantidad de los que han quedado fuera (VILLORO, 2018, p. 145). Pero el espacio multitudinario más exitoso

probablemente sea el *tianguis* informal en que se convirtió el barrio de Tepito, donde circula todo tipo de piratería avalada por los chinos y mercada por los tepiteños. El Barrio Bravo también cobija emprendimientos contraculturales y existen puestos que combinan las dos inclinaciones de la zona, en los que circulan los DVD de toda laya, allí donde los tropezones del arte se fraguan como virtudes: “La sufrida cinematografía nacional se divide en tantas secciones que aparenta haber tenido éxito”. (VILLORO, 2018, p. 187)

En la descripción de lugares, si Tepito es una zona conocida más de oídas que por experiencia directa, otros espacios rehúyen la frecuentación y se resuelven en una única pasada. Es el caso de “Las ferias, los parques temáticos, la Ciudad de los Niños”, donde “temibles y benévolo, los ogros de feria son extraños representantes de la ley en un país donde todo es inseguro” (VILLORO, 2018, p. 234). En Kidzania, la hija del cronista y sus amigos desempeñan oficios variados, en un pernicioso entrenamiento para una adultez que de ningún modo debería configurar un deseo infantil. El paseo finaliza cuando el padre adquiere para ellos juguetes chinos cuya condición efímera amerita una reflexión de filosofía política: “Los chinos saben cumplir: mientras otros diseñan agobiantes utopías, ellos venden promesas que duran poco”. (VILLORO, 2018, p. 240)

En el otro extremo de la superficialidad que ostentan los juegos mecánicos y las ferias de variedades se alza la iglesia de Santo Domingo en el centro histórico de la ciudad. Además de ser sede y testigo de cuestiones familiares (el abandono del padre de Villoro por parte de una novia con la que se fugaría, lo que parece recuperado de algún modo en el desencuentro que Julio Valdivieso y su prima sufren en *El testigo* cuando están dispuestos a desafiar la interdicción del incesto, arrollados por la pasión; el bautismo de la hija del escritor; la misa en memoria de Carlos Fuentes Lemus), el templo iniciado en el siglo XVI fue epicentro de circunstancias históricas memorables –el suicidio de Manuel Acuña reclama un acápite que excede la enunciación de otros hechos– y condicionó la existencia de una plaza determinada “por una exitosa mezcla de lo oficial con lo ilícito. En México no hay mayor prueba de dinamismo económico que la combinación de lo autorizado con lo improvisado” (VILLORO, 2018, p. 310). En la sacristía dominicana que dio amparo ocasional a Fray Servando en los preliminares de sus sermones fogosos se conserva el cuadro *La lactación de Santo Domingo de Cristóbal de Villalpando*, que mantiene al creador de la Inquisición en la

posición subordinada que le deparan las mujeres “poderosamente sensuales” que escoltan a María en la composición en la cual el santo recibe en la boca el chorro de leche virginal. Fray Julián Pablo, antiguo confesor de Luis Buñuel, mantiene bajo su custodia tanto la intimidad alimenticia de Santo Domingo como las cenizas del cineasta español que durante su prolongada estadía en México se ocupó de desafiar símbolos y catecismo con provocaciones como *Viridiana* o *Nazarín*.

5 La ceremonia del adiós

El último trayecto previsto por el metro de circulación gráfica que despliega Villoro se identifica bajo el rubro “Ceremonias”. El “Café con los poetas”, al tiempo que enlaza con el cierre de “Lugares”, abre el conjunto con la evocación del carácter eremítico de Francisco Cervantes quien, “como suele ocurrir con gente de coraza furibunda [...], era un sentimental clandestino” (VILLORO, 2018, p. 92). El siguiente poeta que amerita figurar en el recuento es Mario Santiago Papasquiaro. Así como el enojado permanente es en su interior un sujeto sensible, el cronista que analiza con detalle y revela con acierto disimula en pequeños destellos insinuantes su condición de novelista. Cuando Villoro identifica a Mario como el Ulises Lima de *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño, tanto como cuando el sujeto muestra sus botas texanas y recibe el sobrenombre de Vaquero del Mediodía (VILLORO, 2018, p. 96), silencia que esa figura aparece en *El testigo* como uno de los miembros de la fauna alucinada que se reúne en su propia novela. En la viñeta en que son convocados los poetas contemporáneos y afines, el café es la “mejor forma de conocer la ciudad en clave sedentaria” (VILLORO, 2018, p. 100). La particularidad de que semejante axioma se enuncie como pregunta parece una incitación a pensar que la crónica es el modo interrogativo del ensayo y también la manera más adecuada para acceder a la novela en clave de revelación o, quizás, de confesión sesgada que hace de la experiencia una culpa a admitir.

Las “Ceremonias” exacerbaban la condición apodíctica de los enunciados. Al sustraerse a la lógica para inscribirse en un ritual que no reclama justificaciones sino apenas reconocimientos, los principios enunciados en tantas condensaciones ensayísticas apuntan al orden de la afirmación dogmática sin entusiasmarse con la catequesis del lector. No hay nadie a quien convencer, sino apenas a quien convertir en testigo de la fe. “La Virgen del Tránsito” apuntala la liturgia al establecer que “el mexicano que circula durante media hora sin encontrar una calle llamada Zapata sabe que está irremediabilmente perdido. El nombre del Caudillo

del Sur se repite menos por patriotismo que para crear la ilusión de que orientarse es posible” (VILLORO, 2018, p. 196). El capitulillo dedicado a la ornamentación urbana, no conforme con instalar el desecho en su título (“¿Cómo se decora la ciudad? De la imagen fundadora a la basura como ornato”), proclama “la arqueología exprés de la chatarra” (VILLORO, 2018, p. 51) en un marco de ruinas prehispánicas. El fragmento “El libro de seguridad” permite recuperar el hilo conductor de la hospitalidad, tan vapuleada a lo largo de los textos, pero en vez de pronunciarse con los énfasis certeros del dogma opta por la interrogación y vuelve a la observación de la crónica sin privarse de la insinuación del ensayo: “¿Resulta lógica que la nación que ofreció al mundo sabores hospitalarios como la vainilla y el chocolate desconfie tanto de quienes visitan sus oficinas?”. (VILLORO, 2018, p. 369)

La ceremonia de cierre es “La réplica, una posdata del miedo”, el recordatorio virulento de la incertidumbre en que vive el chilango. El 19 de septiembre de 2017, treinta y dos años después del terremoto más severo, sobreviene un nuevo sismo. La memoria del ensayista, tan minuciosa al relatar el rescatismo amateur de 1985, se desprende momentáneamente de ese episodio para fijarse en uno más inmediato, el reacomodo de placas sufrido en Chile en 2010: la magnitud de 8.8 en la escala de Richter padecida en Santiago deja menos huellas que la marca de 8.1 en Ciudad de México. Sin embargo, la necesidad de hablar sobre ella es idéntica. “Nadie sobrevive en silencio” (VILLORO, 2008, p. 400), afirma con la convicción del confuso privilegio del salvado y a modo de justificativo de un libro que, más que difícil de escribir, parece haber sido difícil de terminar. El final no resuelve la alternancia entre ensayo y crónica sino que, para azuzarla, opta por un poema en el que la “suave patria” lopezvelardiana se trueca en la áspera ciudad de la emergencia. En cualquier caso, y para confirmar una afinidad tan transitada, todo lo que se pruebe en México “sabe a tierra”.

REFERÊNCIAS

CELORIO, G. Carlos Fuentes, epígono y precursor. FUENTES, C. *La región más transparente*. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2008.

- CERVANTES DE SALAZAR, F. *México en 1554. Tres diálogos latinos*. Edición facsimilar e introducción de Miguel León-Portilla; versión castellana de Joaquín García Icazbalceta. México: UNAM, 2001.
- HOLANDA, S. B. de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LÓPEZ VELARDE, R. *Poesía y poética*. Prólogo de Guillermo Sheridan. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2006.
- MARTÍNEZ ESTRADA, E. *La cabeza de Goliat*. Buenos Aires: Clarín, 2001.
- MARTÍNEZ ESTRADA, E. *Radiografía de la pampa*. Edición crítica preparada por Leo Pollman. Madrid: Colección Archivos, 1996.
- MIRANDA, A. *Boca do Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- MONSIVÁIS, C. *Amor perdido*. México: Era, 1977.
- MONSIVÁIS, C. *Días de guardar*. México: Era, 1970.
- NORA, P. (sous la direction de) *Les lieux de mémoire. I- La République*. Paris: Gallimard, 1984.
- PONIATOWSKA, E. *La noche de Tlatelolco*. México: Era, 1970.
- VILLORO, J. 8.8. *El miedo en el espejo*. Buenos Aires: Interzona, 2010.
- VILLORO, J. *El testigo*. Buenos Aires: Anagrama-Página/12, 2012.
- VILLORO, J. *El vértigo horizontal*. México: Almadía-El Colegio Nacional, 2018.
- VILLORO, J. *Históricas pequeñeces: vertientes narrativas en la obra de Ramón López Velarde*. México: El Colegio Nacional, 2014.

Recebido em: 20/08/2019

Aceito em: 14/09/2019

ALÉM DO PRINCÍPIO DE INCÊNDIO:
A MORTA DE OSWALD DE ANDRADE

*BEYOND THE FIRE OUTBREAK:
THE DEAD WOMAN BY OSWALD OF ANDRADE*

Claudia Luiza Caimi¹⁰⁷
Augusto Patzlaff¹⁰⁸

RESUMO: O material disponível à consulta em texto ou imagem pertence à lista de artefatos permitidos pelo poder. São assombrosamente arbitrários e vulneráveis a ataques. A obliteração dos arquivos atinge o registro humano, mas também todas as contradições que ameaçam a sustentação do poder e o descrédito da crença oficial, como diz Susan Buck-Morss, “o que sobrevive nos arquivos faz isso por acaso. O desaparecimento é a regra”. Explodir o continuum, diz Benjamin, propõe uma violência militante por “metáforas terroristas” que perturbem a instituição histórica dominante, possibilitando um resgate da memória distante das convenções oficiais fornecidas pelo poder dos guardiões nacionais. “Flamba tudo nas mãos heroicas do poeta” (2005, p. 237), escreve Oswald na peça *A morta* quando o Poeta inicia o incêndio. Os mortos presentes e incendiados do País da Anestesia pertencem ao hall da história. Assim, o receio duvidoso em como prestar testemunho à verdade com artefatos transitórios elencado por Susan Buck-Morss encontra uma brecha para diálogo com o texto de Oswald de Andrade, especialmente nesse caso, em *A morta*: onde o método antropofágico perpassa o passado ressignificando a sua existência. Faz uso da pólvora, do fogo e da fogueira, dinamita a tradição regrada e instituída no país da gramática e em cemitérios mascarados por um aparente abandono.

¹⁰⁷ Doutora em Letras - Teoria literária- pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUC/RS. Professora Associada do Departamento de Linguística. Filologia e Teoria Literária, do Instituto de Letras - UFRGS.

¹⁰⁸ Discente do Curso de Letras- Português-Francês-, no Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul- UFRGS. Pesquisador Iniciação Científica- BIC/UFRGS.

Palavras-chave: Antropofagia; incêndio; memória; instituição; *A morta*.

ABSTRACT: The material that is available for consultation in the form of text or image belongs to the list of artifacts allowed by the power. They are hauntingly arbitrary and vulnerable to attacks. The obliteration of the archives reaches the human register, but also all the contradictions that threaten the maintenance of power and the discredit of the official belief, as Susan Buck-Morss states, “what survives in the archives does so by chance. Disappearance is the rule”. Exploding the continuum, says Benjamin, proposes a militant violence in “terrorist metaphors” that will disturb the dominant historical institution, allowing a rescue of the distant memory conventions provided by the power of the national guardians. “Everything flambés in the heroic hands of the poet” (2005, p. 237), Oswald writes in his play *The Dead Woman* when the Poet starts the fire. The present and burned dead of the *Páís da Anestesia* (Land of Anesthesia) belong to the hall of history. Therefore, the doubtful fear of how to testify the truth with transitory artifacts listed by Susan Buck-Morss finds an opening to start a conversation with the text by Oswald de Andrade, specially, in this case, *A morta* (*The Dead Woman*): where the anthropophagic method pervades the past, giving new meaning to its existence. The Poet uses gunpowder, fire and bonfire, blows up the regulated and instituted tradition in the country of grammar and in the cemeteries that are masked by an apparent abandonment.

Keywords: Anthropophagy; fire; memory; institution; *The dead woman*.

1 A consciência da fragilidade¹⁰⁹

Após a êxtase gerada pela leitura do escrito de Susan Buck-Morss, *O presente do passado*, o trabalho aqui proposto revisa o dito pela pesquisadora e professora norte-americana em conflito com os incêndios brasileiros e a situação do fogo na literatura brasileira modernista. Assim como o próprio dito de Oswald de Andrade em sua *Carta-Prefácio* à poeta e ex-esposa Julieta Bárbara, “dou a maior importância à *Morta* em meio da minha obra literária” (2005, p. 177), aqui também nos deitamos com

¹⁰⁹ “A consciência da fragilidade essencial do rastro, da fragilidade essencial da memória e da fragilidade essencial da escrita”. (GAGNEBIN, 2009, p. 44)

mais afeto na peça de 1937. Usa-se suas antecessoras como satélites: não seria possível debruçar-se em mesmo impacto ao conjunto das três obras em um pequeno ensaio acadêmico.

O ensaio acontece em três momentos: 1) a revisão de Buck-Morss, os incêndios brasileiros e a problemática sobre a destruição de arquivos, 2) a literatura como cinza e o poder da Narrativa e 3) o teatro de Oswald de Andrade, o seu fogo na literatura e o que significa tudo isso, afinal? A montagem do ensaio sofreu diversas interrupções e reconstruções ao longo de sua elaboração. A inconstância do fogo e as destruições que nos cercaram ao longo da produção do trabalho influenciaram de forte maneira para a sua reelaboração na procura de um caminho que, por fim, nos satisfizesse. Foi apenas compreensível um pedaço da teoria benjaminiana quando rastros de seus alertas tornaram-se verdade em nosso próprio círculo.

Cada vez que nos aproximávamos à conclusão, mais viciado tornávamos em retornar ao início por perceber que nada do que realmente deveria ser dito foi, ou por realizar a insipidez do falado; pomos fim, portanto, à tortura: se permanecêssemos na busca da perfeição e na reedição do estudo, jamais o publicaríamos. Algo deveria ser dito: mesmo que eternamente inconcluso e instável.

O princípio de incêndio

2 “*Feridas passadas não são licença para matar*” ou A primeira aparição do Angelus Novus

As mais extremas desumanidades não são patrimônio nacional de apenas um Estado, são cicatrizes que devem ser partilhadas entre todos: o resgate do passado exigirá um processo comunista, em que a memória seja vista por um viés coletivo, desprivatizado e desnacionalista onde assista o desastre humano como um legado etéreo que pressione as camadas empilhadas da história, as embaralhe e espalhem-nas por todos os locais (BUCK-MORSS, 2018, p. 05). “A arte é apenas uma das criações humanas” (ibid., p. 13), Walter Benjamin a considera tão importante quanto qualquer outro tipo de construção, invenção tecnológica, instituição social ou objeto de brincadeira infantil. Percebe que a polivalência desses materiais, quando em museus, desintegram parte de seus valores. Portanto tudo aquilo que temos acesso é transitório.

3 “*Só se encontra o que se determinou previamente que estaria ali*” ou Os impérios, o passado e *nossa* história

O material disponível à consulta em texto ou imagem pertence à lista de artefatos permitidos pelo poder. São assombrosamente arbitrários e vulneráveis a ataques. A obliteração dos arquivos atinge o registro humano, mas também todas as contradições, complexidades e ambiguidades que ameaçam a sustentação do poder e o descrédito da crença oficial: “O que sobrevive nos arquivos faz isso por acaso. O desaparecimento é a regra” (BUCK-MORSS, 2018, p. 18). Auxilia o processo de incêndio toda heresia, blasfêmia, traição e descrença, pois “clamam pela destruição do registro histórico” (ibid., p. 18).

O poder estatal moderno institui as bibliotecas e arquivos como “guardiões da comunidade imaginada”, purifica a barbárie através da aura patriota advinda da religião, conspurca e destrói o passado (ibid., p. 19). A instituição demanda, ainda que o explorado seja *útil* para o futuro da nação, que o conservado seja somente “nosso” e que estabeleça “uma trajetória linear e contínua para imaginar “nosso” futuro. “Só se encontra o que se determinou previamente que estaria ali” (ibid., p. 22), a escavação, ao mesmo tempo, que arremessa novos arquivos, apaga os que considera desimportantes, “envenena a consciência do presente” (ibid., p. 22).

Porém, através da busca pelo conhecimento compreende-se que a constituição de *nossa* história se dá, apenas, pela troca mercantil, filosófica, cosmopolita, intercambista entre outros povos e peregrinações e que a monopolização do conhecimento e da cultura acontece apenas quando há uma apropriação linguística específica de um vernáculo, ou seja, os grandes impérios regem os patrimônios e são reconfigurados – obliterados – conforme o império declina ou ascende – veja-se o império português destruindo o passado árabe e nacionalizando apenas os traços lusitanos que o agrada¹¹⁰.

4 “*A tolerância de erros leva à promoção da hipocrisia*” ou a próxima aparição do Angelus Novus na nova exegese

Veem, Buck-Morss e Benjamin, que os acontecimentos anteriores, guardados e armazenados em instituições não podem fornecer a chave

¹¹⁰ ou ainda o próprio estado brasileiro destruindo qualquer traço de cultura indígena em prol da modernidade capitalista desenfreada e inquieta.

para o presente “a menos que sejam radicalmente separados de uma linhagem hereditária direta” (2018, p. 27). O resquício no presente perceptível do passado faz parte das ruínas de uma explosão que se acomodam em território inimigo. Através da deturpação da memória oficial, os fragmentos acabam sendo preservados em imagens, e assim conseguem reter a experiência original – a ambiguidade – tendo seu significado interpretado apenas “em uma constelação com o presente” (ibid., p. 28).

Explodir o *continuum*, diz Benjamin, propõe a isso uma violência militante em “metáforas terroristas” para perturbar a instituição histórica dominante (ibid., p. 28). A percepção de que a matriz temporal é temporária e transitória ocasiona a demanda duma “nova forma de exegese” (ibid., p. 27), que possibilite um resgate da memória distanciando-se das convenções oficiais fornecidas pelo poder dos guardiões nacionais, deseja uma forma que seja oposição à história de forma sequencial e distanciada, pois se “o ‘progresso’ dá lugar a um incessante amontoado de escombros, isso de deve à continuação do mesmo” (ibid., p. 27) – destruição armada, exploração econômica e social – a “transformação do outro de uma coletividade histórica em bode expiatório: o inimigo político a ser exterminado”. (ibid., p. 27)

Quando as camadas são por fim sobrepostas na exata posição que revela o íntimo de quem olha, a violência desponta e a dívida do passado se esvai: cedendo lugar do “nunca mais” para o “sempre o mesmo” (ibid., p. 28). Por fim, suscitam, Walter Benjamin e Susan Buck-Morss, que o poder messiânico “pertence à geração vivente, aos seres humanos que compartilham este momento no tempo, e não a qualquer coletivo étnico, religioso ou nacional em particular” (ibid., p. 26).

5 “*O desaparecimento é a regra*” ou As ruínas da humanidade através do tempo

Grandes desaparecimentos de centros imperiais ocasionaram na perda de arquivos, Susan Buck-Morss elenca em seu ensaio alguns dos grandes centros incinerados ao longo da história da humanidade. Instigado por esse método, desvelo aqui, também, os principais incêndios do país canarinho.

1. Em 28 de janeiro de 1957, o maior acervo de cinema da América Latina, a *Cinemateca Brasileira do Museu de Arte Moderna*, destruiu arquivos documentais como fitas raras dos primeiros arquivos cinematográficos nacionais, além de fitas alemãs, russas, francesas,

italianas, japonesas e norte-americanas. Todas as fitas do 13º andar foram destruídas¹¹¹.

2. Em 1969, o quarto de Getúlio Vargas, no *Palácio do Catete*, no Rio de Janeiro, destruiu os móveis, lençóis e edredons do ex-presidente¹¹².

3. Em 08 de julho de 1978, o *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* sofreu um curto circuito que, por um incêndio, destruiu 80 telas do uruguaio Joaquín Torres-Garcia, além de mil peças do acervo, 200 obras da exposição 'Geometria sensível', telas de Picasso, de Miró, Salvador Dalí, Matisse, Portinari, Van Gogh e centenas outras obras de artistas brasileiros. O fogo, em quarenta minutos, eliminou todo o acervo, sobrando apenas 50 peças. Em 1981, após reabertura, sofria, mesmo assim, com goteiras e uma má infraestrutura¹¹³.

4. Em 15 de janeiro de 1981, o *Museu da Imagem e Som do Rio de Janeiro*, através de um mau funcionamento dos ares condicionados provocou um incêndio na cinemateca que ameaçou todo o acervo. Os bombeiros prontamente no local levaram 20 minutos até iniciarem o trabalho por falhas nos equipamentos. Os funcionários, no entanto, salvaram o material da cinemateca o transpondo para o prédio anexo. Há um ano do incêndio a Funarj já prometera 38 milhões de cruzeiro para uma restauração do ambiente, porém a verba nunca chegou¹¹⁴.

5. Em 20 de dezembro de 1982, um novo incêndio atingiu o *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Iniciado às 4h30 por um curto

¹¹¹*Um incêndio destrói o museu de cinema*, O Estado de S. Paulo, São Paulo, 29 de jan. de 1957, Geral, p. 42. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19570129-25074-nac-0042-999-44-not>>.

¹¹²*Museu da República pode ser visitado*, O Estado de S. Paulo, São Paulo, 16 de nov. de 1969, Geral, p. 07. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19691116-29022-nac-0007-999-7-not>>

¹¹³*Incêndio destrói quase todo acervo do MAM*, O Globo, Rio de Janeiro, 09 de jul. de 1978, Matutina, p. 17-18. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/incendio-destroi-quase-todo-acervo-do-museu-de-arte-moderna-do-rio-em-1978-10141433>>.

¹¹⁴*MIS Carioca escapa da destruição*, O Estado de S. Paulo, São Paulo, 16 de jan. 1981, Geral, p. 16. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19810116-32468-nac-0016-999-16-not/busca/Museu+inc%C3%AAAndio>>.

circuito, durou 15 minutos o incêndio que foi contido pelos vigilantes da ronda do Museu. Os danos, segundo o diretor da cinemateca Cosme Alvez Neto, foram mínimos¹¹⁵.

6. Em 26 de fevereiro de 2006, o *Laboratório de Vertebrados* do Departamento de Ecologia do Instituto de Biologia da UFRJ sofreu um superaquecimento na fiação dos ares condicionados provocando um incêndio que destruiu parte dos equipamentos e dos materiais pesquisados, incluindo espécimes 96 animais silvestres dos cento e vinte que eram utilizados como referências para as pesquisas¹¹⁶.

7. Em 2007, um balão caiu à meia noite no telhado *Centro Cultural de São Paulo* e provocou um incêndio que destruiu 2,5 mil documentos – não pelo fogo – mas pela água usada pelos bombeiros na contenção do incêndio. O então prefeito, Gilberto Kassab e o secretário da cultura de São Paulo, Carlos Kalil, disse que serão gastos 50 mil reais na construção de um telhado provisório¹¹⁷.

8. Em 17 de agosto de 2008, o *Teatro Cultura Artística*, localizado na Rua Nestor Pestana, no centro de São Paulo, inaugurado em 1950 com um concerto de Heitor Villa-Lobos foi consumido por um incêndio que completamente inviabilizou o seu uso e destruiu seu acervo, como o figurino da peça *O bem amado*. Após o fogo, teve a previsão de estar restaurado para 2016, entretanto seu novo prazo ficou para 2021¹¹⁸.

9. Em 15 de maio de 2010, um incêndio no maior laboratório de répteis do Brasil, o *Instituto Butantan*, devorou um dos mais importantes acervos de cobras no mundo. Estima-se que 77 mil cobras já catalogadas,

¹¹⁵*Novo incêndio ameaça MAM carioca*, O Estado de S. Paulo, 21 de dez. 1982, Geral, p. 18. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19821221-33063-nac-0018-999-18-not/busca/Museu+inc%C3%AAAndio>>

¹¹⁶*Incêndio provoca perdas irreparáveis*, UFRJ, 02 de mar. de 2003. Disponível em: <<https://ufrj.br/noticia/2015/10/22/inc-ndio-provoca-perdas-irrepar-veis>>.

¹¹⁷*Balão causa incêndio no Centro Cultural São Paulo*, O Estado de S. Paulo, 18 de maio de 2007, Cidades, p. 41. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20070518-41485-spo-41-cid-c6-not>>.

¹¹⁸*Teatro Cultura Artística, em São Paulo, será aberto em 2021*, Exame, 28 de out. de 2018. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/teatro-cultura-artistica-em-sao-paulo-sera-aberto-em-2021/>>.

5 mil em processo de registro foram perdidas, além de 500 mil amostras foram perdidas e 100 anos de história¹¹⁹¹²⁰. O Butantan nasceu na sede de um departamento que gerisse a saúde pública no início do século XX.

10. Em 31 de março de 2011, o *Palácio Universitário*, prédio da Zona Sul do Rio de Janeiro, tombado pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)¹²¹, sofreu um incêndio que começou às 14h30 na cúpula da capela. Localizada no terceiro andar do Palácio, a capela São Pedro de Alcântara construída em 1850 foi completamente destruída. Os três andares foram atingidos, o telhado e o chão da capela desabaram sobre os outros andares¹²².

11. Em janeiro de 2013, o *Museu de Ciências Naturais da PUC de Minas Gerais*, com uma média anual de 50 mil visitas, teve grande parte do acervo paleontológico, além dos objetos das exposições da vida no Cerrado, do paleontólogo dinamarquês Peter Lund e do Período Pleistoceno destruído. O fogo se concentrou no segundo andar. O museu foi reaberto no final de 2013¹²³¹²⁴.

¹¹⁹*Incêndio destrói mais de 500 mil amostras do Instituto Butantan*, Estadão, 15 de maio de 2010. Disponível em: <<https://ciencia.estadao.com.br/noticias/geral,incendio-destroi-mais-de-500-mil-amostras-do-instituto-butantan,552220>>.

¹²⁰*Incêndio pode ter destruído acervo de 70 mil espécimes de répteis do Instituto Butantan*, Folha de S. Paulo, 15 de maio de 2010. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2010/05/735708-incendio-pode-ter-destruido-acervo-de-70-mil-especimes-de-repteis-do-instituto-butantan.shtml>>.

¹²¹*Incêndio atinge prédio da UFRJ na zona sul do rio, dizem bombeiros*, G1, 28 de mar. de 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2011/03/incendio-atinge-predio-da-ufrj-na-zona-sul-do-rio-dizem-bombeiros.html>>.

¹²²*Fogo destrói capela história da UFRJ*, Gazeta do Povo, 28 de mar. de 2011. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/fogo-destroi-capela-historica-da-ufrj-eu77u1kyrid4hokefawxlxtq/>>

¹²³*Após incêndio, Museu de Ciências Naturais é reaberto em Belo Horizonte*, G1, 12 de de. 2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2013/12/apos-incendio-museu-de-ciencias-naturais-e-reaberto-em-belo-horizonte.html>>.

12. Em 06 de junho de 2013, o *Mercado Público de Porto Alegre* presenciou todo o segundo andar do histórico prédio da capital do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, ser destruído por um incêndio. Inaugurado em 1869 e tornando-se patrimônio público histórico e cultural de Porto Alegre em 1979, já tinha sofrido quatro incêndios, 1912, 1976 e 1979. As obras para a recuperação do Mercado têm previsão de conclusão até novembro de 2019.

13. Em 29 de novembro de 2013, o *Memorial da América Latina*, fundado em 1989 na Barra Funda em SP e projetado por Oscar Niemeyer, tinha 84,4 mil metros quadrados e cedia o espaço para realizações culturais e eventos¹²⁵. Um dos principais equipamentos culturais de São Paulo também não escapou do fogo destruindo, além do Auditório Simon Bolívar, a tapeçaria de Tomie Ohtake de 800 metros quadrados, a danificação da escultura *Pomba* de Alfredo Ceschiatti e o mural *Agora* de Victor Arruda.

14. Em 04 de fevereiro de 2014, o *Centro Cultural Liceu de Artes e Ofícios* foi posto ao chão. Fundado em 1873, fundamentalmente funcionava como um espaço para cursos técnicos e profissionalizantes, no início do século 20, o diretor do Liceu começou a encomendar obras para serem executadas pelos alunos e artesãos. O fogo queimou quase todo acervo, incluindo quadros, móveis, esculturas e réplicas em gesso¹²⁶, entre ele a versão em gesso da *Pietà* de Michelangelo. Reinaugurou seu espaço

¹²⁴Incêndio destrói acervo do Museu de Ciências Naturais da PUC Minas, Hoje em Dia, 22 de jan. de 2013, Disponível em: <<https://www.hojeemdia.com.br/horizontes/inc%C3%AAndio-destr%C3%B3i-acervo-do-museu-de-ci%C3%AAncias-naturais-da-puc-minas-1.94342>>.

¹²⁵Fogo atinge auditório do Memorial da América Latina na Zona Oeste de SP, G1, 29 de nov. de 2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2013/11/fogo-atinge-auditorio-do-memorial-da-america-latina-na-zona-oeste-de-sp.html>>.

¹²⁶Incêndio destrói acervo do Liceu de Artes e Ofícios de SP, G1, 04 de fev. de 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/02/incendio-destroi-acervo-do-liceu-de-artes-e-oficios-em-sp.html>>.

em agosto de 2018, remodelando seu espaço e conseguindo recuperar algumas esculturas¹²⁷.

15. Em 21 de dezembro de 2015, os três andares e a cobertura do *Museu da Língua Portuguesa* viraram cinza. Inaugurado em 2006, foi através de um curto circuito que o prédio histórico de 1867, que havia sido restaurado para a sua inauguração, foi destruído. Seu acervo não foi danificado por um sistema de segurança que mantinha cópias digitais. A restauração da cobertura do Museu foi finalizada em 2018¹²⁸.

16. Em 03 de fevereiro de 2016, o galpão da *Cinemateca Brasileira*, fundada em 1946, na Vila Clementino da Zona Sul de São Paulo foi destruído. Mais de 500 originais foram destruídos, entretanto grande parte dos filmes já estava digitalizada¹²⁹.

17. Em 03 de outubro de 2016, *Escola de Belas Artes e o Museu D. João VI*, situados no 8º andar do prédio da reitoria da UFRJ, sofreram perdas no seu acervo pelo incêndio que ocorreu no 7º andar do prédio¹³⁰. Não sofreu dano nos materiais, entretanto a estrutura do prédio ficou comprometida¹³¹¹³²¹³³.

¹²⁷*Após incêndio, Liceu de Artes e Ofícios reabre em São Paulo*, Casa Vogue, 13 de ago. de 2018. Disponível em: <<https://casavogue.globo.com/LazerCultura/Arte/noticia/2018/08/apos-incendio-liceu-de-artes-e-oficios-reabre-em-sao-paulo.html>>.

¹²⁸*Incêndio atinge Museu da Língua Portuguesa*, G1, 21 de dez. de 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/12/incendio-atinge-museu-da-lingua-portuguesa-em-sp-dizem-bombeiros.html>>.

¹²⁹*Incêndio na Cinemateca destruiu cerca de 500 obras, diz coordenadora*, G1, 03 de fev. de 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/02/incendio-na-cinemateca-destruiu-cerca-de-500-obras-diz-coordenadora.html>>.

¹³⁰*Um ano após incêndio, prédio da UFRJ segue parcialmente fechado*, O Globo, 04 de out. de 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/um-ano-apos-incendio-predio-da-ufrj-segue-parcialmente-fechado-21905513>>.

¹³¹*Escola de Belas Artes, um ano do incêndio*, O Globo, 03 de out. de 2017. Disponível em: <<https://infograficos.oglobo.globo.com/rio/escola-de-belas-artes-um-ano-do-incendio.html>>.

¹³²*Prédio da UFRJ segue interditado após incêndio bombeiros trabalham*, G1, 04 de out. de 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de>>.

18. Em 02 de setembro de 2018, o *Museu Nacional do Rio de Janeiro*, conhecido como o maior centro de ciências naturais da América Latina, abarcador da maior parcela dos registros históricos do Brasil, além da mais antiga instituição científica brasileira, sendo fundada em 1818. Com um acervo de mais de 20 milhões de itens de geologia, paleontologia, botânica, zoologia e arqueologia. Vinculado a Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi queimado a partir das 19 horas – seu fogo durou seis horas e todo seu acervo, incluindo o prédio histórico ficaram condenados. Entre um dos paupérrimos materiais que resistiram as chamas está o Meteorito Bendegó.

6 “A memória coletiva se torna conformismo” ou O poder e as instituições.

Com auxílio da imaginação coletiva, o passado se torna lenda – tudo aquilo que é demasiadamente traumatizante, torna-se filho da repressão coletiva. A partir da rememoração e da instituição de lendas, “o poder se apropria e [...] fixa em objetos” o modo como o passado deve ser lido. Institui objetos imutáveis e míticos como ‘a nação’, ‘o Ocidente’, ‘o terrorista’, ‘o muçulmano’, ‘o judeu’ (BUCK-MORSS, 2018, p. 15). Logo, o resguardo dos arquivos e redutos do passado é realizado por aqueles que não permitem que outra memória, outro discurso, outra lenda seja construída, ou outra noção de objetos míticos instigados (ibid., p.16).

Assim sendo, o poder patrocina, institucionaliza e supervisiona os ambientes de memória: museus, bibliotecas, tradições, feriados, ritos, eventos, celebrações nacionais, porém a própria busca pelo conhecimento range as estruturas: os depósitos do passado seguem cheios de contradições, complexidades e ambiguidades da humanidade – “que colocam em descrédito a crença oficial e ameaçam derrubar lendas coletivas” (ibid., p. 17). Em tempos de crise, um embate entre os guardiões soberanos do poder e os guardiões da verdade acontece, onde o poder torna-se repressor das insurgências proféticas que “protestam contra a ordem estabelecida” (ibid., p. 17).

janeiro/noticia/2016/10/predio-da-ufrj-segue-interditado-apos-incendio-bombeiros-trabalham.html>.

¹³³*Escola de Belas Artes: 1816-2016 Duzentos anos construindo a arte brasileira*, Associação Brasileira de Críticos de Arte, mar. de 2017. Disponível em: <<http://abca.art.br/httpdocs/escola-de-belas-artes-1816-2016-duzentos-anos-construindo-a-arte-brasileira-angela-ancora-da-luz/>>.

Deste modo, o escrito de Susan Buck-Morss incita uma problemática que nos persegue há tempo e que demanda uma ação ante a força oculta que incendeia os ambientes. Vê que a constituição das cidades e a configuração dos espaços são predeterminados para o desaparecimento e indaga, ao longo do seu texto, quais formas poderiam ser usadas que recuperariam a experiência desse ser incendiado. Porém, como prestar testemunho à verdade sem cair na idolatria dos artefatos do mundo transitório, conciliando o esforço com o fato que “o passado nunca nos é dado por inteiro?” (ibid., p. 17)

Assuntos em órbita

7 Para Parménides *ex nihilo nihil fit*: nada surge do nada ou “Toda literatura é, nesse sentido, memória da perda do fogo”

O *fogo e o relato* de Giorgio Agamben inicia com um enunciado judaico, retoma a alteração (e edificação) de uma tradição para tratar da própria instância hereditária. Disseca que o relatado pode ser visto como a própria síntese da literatura em que a cada dia nos tornamos mais afastados das “fontes do mistério” (AGAMBEN, 2018, p. 28), e que o fogo, o lugar e a fórmula guardados pela lembrança logo mais perdem a consistência, mas mantêm, entretanto, a capacidade de serem remontados por uma narração rememorativa.

Portanto, podemos considerar que a narração dos incêndios ocorre apenas após *tudo isso* ter já sido perdido: o lugar destruído pelo tempo¹³⁴, o objeto realocado¹³⁵, o espírito incendiado¹³⁶ e o próprio

¹³⁴ O santuário, conhecido por ser o local onde o corpo de Jesus Cristo, segundo a tradição cristã, foi colocado após a crucificação, mesmo com as reformas, corre risco de desmoronar por sua fundação estar instável. A Edícula localiza-se no centro da Basílica do Santo Sepulcro, em Jerusalém. Apesar de reforma, ‘túmulo de Jesus’ corre risco de desmoronar, O Globo, 23 de mar. de 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/religiao/apesar-de-reforma-tumulo-de-jesus-corre-risco-de-desmoronar-21103700>>.

¹³⁵ Cavalos petrificados são encontrados nos subúrbios de Pompeia pelo grupo de arqueólogos liderados por Massimo Osanna. Os cavalos, possivelmente, foram atingidos pela erupção do Vesúvio em 79 d.C. e ali conservados até as escavações de dezembro de 2018. O grupo planeja realizar um formato de exibição a população dos achados. *Cavalos petrificados de Pompeia são encontrados por arqueólogos*, Folha de S. Paulo, 24

incêndio apagado¹³⁷. O que resta, de *tudo isso*, é apenas o mistério. O mistério¹³⁸ é o acesso ao fogo e à remontagem que ele provoca.

de dez. 2018. Disponível em:
<<https://www1.folha.uol.com.br/ciencia/2018/12/cavalos-petrificados-de-pompeia-sao-encontrados-por-arqueologos.shtml>>.

Objetos do Museu do Ipiranga, SP, começam a ser realocados em depósitos pertencentes a USP, como parte da última fase da restauração do museu que desde 2013 está fechado para reformas. Sua retirada se intensificou após o incêndio do Museu Nacional. *Museu do Ipiranga começa a retirar carruagens, quadros e outros objetos históricos para reforma do prédio*, G1, 15 de jun. de 2018. Disponível em:
<<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/museu-do-ipuranga-comeca-a-retirar-carruagens-quadros-e-outros-objetos-historicos-para-reforma-do-predio.ghtml>>.

¹³⁶ Em junho de 2018, um incêndio atingiu o Museu Histórico de Aberdeen, cidade natal de Kurt Cobain, destruindo não apenas obras pessoais e de arte de Kurt Cobain como próprios materiais e documentos históricos da cidade. *Exposição de Kurt Cobain é destruída por incêndio em Washington*, Folha de S. Paulo, 13 de jun. de 2018. Disponível em:
<<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/06/exposicao-de-kurt-cobain-e-destruida-por-incendio-em-washington.shtml>>.

¹³⁷ Incendiado em setembro de 2018, o Museu Nacional queimou por mais de 06 horas, segundo o bombeiro responsável, porém, mesmo nas ruínas, focos de incêndio foram encontrados até 40 horas após o início do incêndio. *Museu Nacional queimou por mais de seis horas, dizem bombeiros*, Estadão, 03 de set. de 2018. Disponível em:
<<https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,museu-nacional-queimou-por-mais-seis-horas,70002485501>>. *Museu Nacional: chuva ajuda a apagar fogo, mas ainda há fogos de incêndio*, Destak Jornal, 04 de set. de 2018. Disponível em:
<<https://www.destakjornal.com.br/cidades/rio-de-janeiro/detalhe/museu-nacional-chuva-ajuda-a-apagar-fogo-mas-ainda-ha-focos-de-incendio>>.

¹³⁸ Agamben comenta, através dos trabalhos de Kerényi e Reinhold Merkelbach, que “o romance deriva do mistério” (2018, p. 29), pois utiliza a esfera divina inserindo seu particular para tecer a sua própria formação, porém, a seu ver, o mistério, ao longo do tempo, além de desvencilhar-se de qualquer conteúdo mítico/divino, sofreu mudanças

Conforme há distância ao fato, o fogo se apaga e aquilo que resta são as cinzas do acontecido: assim, “a história é aquilo em que o mistério apagou ou escondeu seus fogos” (ibid., p. 31) enquanto a literatura, por outro lado, chamusca as poucas fagulhas que restam na cinza e, por elas, rememora a experiência. Portanto distancia-se das formas e formatos que impõem ao acontecido como inabalável frente ao tempo, que não se estilhaça. “Deverá acreditar apenas e de modo intransigente na literatura – isto é, na perda do fogo”. (ibid., p. 33)

8 O “*movimento dos planetas ao redor do sol*” ou A literatura como vórtice

A cidade de Naruto, Japão, é conhecida como a cidade dos redemoinhos, isto porque, no canal que liga Naruto até a ilha de Awaji, banhado pelo Mar Interior de Seto e pelo Oceano Pacífico, podem ser vistos turbilhões causados pela união das águas dos dois leitos. Pois, se a água de um leito encontra um obstáculo e esse movimento se estabiliza, um vórtice é formado – a união de leitos com temperaturas e ritmos diferentes aumenta as chances de criar redemoinhos.

Assim como os planetas, que giram entre si e pelo Sol, os vórtices giram consigo e pela água, “o vórtice tem sua própria rítmica, que foi comparada ao movimento dos planetas” (AGAMBEN, 2018, p. 83): suas bordas são mantidas a uma velocidade enquanto seu interior tem ritmo distinto. Forma-se o fluxo. Se, dentro do vórtice, jogarmos algum material, uma cadeira, por exemplo, ela seguirá o fluxo do redemoinho, sem alterá-lo; portanto, o centro do vórtice acaba se constituindo como “uma força de aspiração ou de sucção infinita”. (ibid., p. 84)

Sobre o vórtice, é possível ainda destrinchar que, mesmo separado do

fluxo da água do qual fazia parte, e ainda faz, de algum modo; é uma região autônoma e fechada em si mesma e obedece a leis que lhe são próprias; contudo, está estreitamente ligada à totalidade em que está imersa. (ibid., p. 84)

Age de forma mutualística, beneficiando tanto a si próprio quanto o leito a que pertence.

que o afastaram da integralidade do mistério fazendo com que essa ausência tropeçasse “justamente com a lembrança do fogo” (ibid., p. 30).

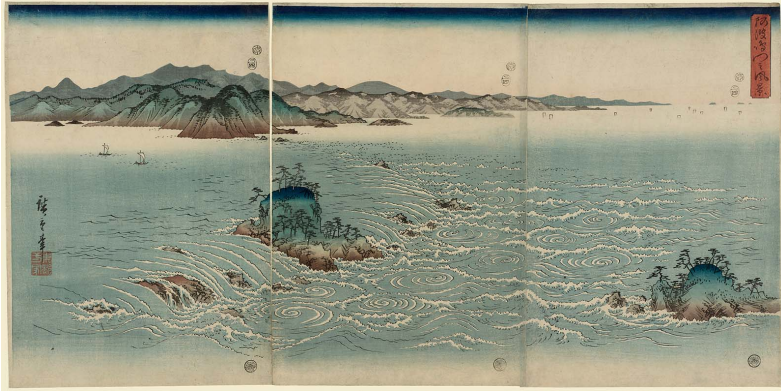


Figura 1: *Tríptico da vista dos vórtices em Awa* (View of the Whirlpools at Awa triptych), Utagawa Hiroshige I (Japanese, 1797–1858), 1857, 37.8 cm x 75.5 cm, tinta sobre papel Fonte: Museum of Fine Arts Boston¹³⁹

9 O vórtice de Hiroshige ou “A pressão é igual a menos infinito”.

Ao mesmo tempo em que Hiroshige reforça o teor da natureza dos vórtices em seus desenhos, Agamben ilustra que, para além de redemoinhos, eles passam a ser um cosmos. Uma maneira de olhar para a historiografia da humanidade e sobre as transformações que o ser humano produz onde, de um lado – no leito já conhecido – permanecem as formas fixas (ou o mais próximo que puderem se manterem fixos na água), enquanto doutro, as formas em velocidades alheias. Sua junção transforma o ambiente: o destaque não é para nem um, nem outro, mas à cisão entre ambos que mantém o vórtice aberto.

10 Literatura de vórtice ou “Não há uma gota que de fato lhe pertença”.

Poderíamos derrubar nessa correnteza a própria literatura: vê-la como um leito de escrita que segue até ser interpolada por outro leito que provoca a erupção dum redemoinho. Teríamos, portanto, uma literatura de vórtice. Escritos que são misturados na corrente com aquilo que já é calcado, sua existência não é negada, porém confrontada. Dilaceramento

¹³⁹ Disponível em: <<https://www.mfa.org/collections/object/view-of-the-whirlpools-at-awa-awa-naruto-no-fúkei-from-an-untitled-set-of-three-triptychs-17925>> Acesso em: 02/06/2019.

através de palavras, inconformismo e transgressão no leito oposto à estabilidade das normas vigentes.

Incêndios; incêndios

11 Quando as metáforas ganham forma ou Antropofagia: a emenda de ouro

O *kintsugi* é a tradição japonesa de restauro das peças de cerâmica através de junção de resinas e juntas metálicas: ouro ou prata. A técnica, que remonta ao século XVI, pode também acrescer fragmentos alheios pertencentes a outras cerâmicas para um encaixe mais preciso, seu nome, no entanto, varia, passa a ser: *yobitsugi*. Assim, “simultaneamente, a resina serve também como um meio para a transformação artística e estética do objeto partido através da inclusão intencional do dano”¹⁴⁰ (ITEN, 2008, p. 18). Há ainda outras variações: *tomotsugi* para o restauro com peças originais ou *mokuhen* para a adição de fragmentos de madeira.



Figura 2: Tigela em cerâmica Tokoname do século XV, restaurada através da técnica yobitsugi com porcelanas do século XVIII. Fonte: BARTLETT, C. 2008, p. 40.

De semelhante maneira o teatro oswaldiano se constrói: “num processo de seleção do já existente, no momento ou na memória. Recorte, colagem, montagem” (PIGNATARI, 1964, p. 41) relacionando-se ao *kintsugi* por observar ao seu redor os cacos espalhados pelo chão e juntá-

¹⁴⁰ Traduzido do original: “lacquer simultaneously also serves as a medium for the artistic and aesthetic transformation of the flawed object through intentional inclusion of the damage” (ITEN, 2008, p. 18)

los através de fios de ouro ou prata na formação de outro objeto que detenha o significado antigo, porém deturpado. Portanto, articulando o passado não propriamente como foi, mas apoderando-se dele como utensílio para destruir as instituições que não permitem um afastamento das convenções oficiais e que afogam a experiência (GAGNEBIN, 2009, p. 40).

12 “*Brecillis, bersil, brazily*” ou Os umbrais da eternidade

Já em 1933 temos princípios de incêndios no drama brasileiro¹⁴¹, fazia-se a essência pela flama: “num país medieval como o nosso, quem se atreve a passar os umbrais da eternidade sem uma vela na mão?” (ANDRADE, 1976, p. 48). O risco sempre se fez presente. Se o próprio país tem cor de brasa¹⁴², é duvidoso não termos ainda nos acostumados com os recorrentes incêndios em seu território, pois o mesmo fogo que o descobre é o que o incendeia.

Para além do *Rei da vela*, em *A morta* o discurso da manutenção da tradição e o sepultamento dos mortos torna-se mais rígido. Vê-se um discurso que, coadjuvante ao amor do Poeta com Beatriz, registra o descontentamento das amarras da sociedade com as tradições de hostilidade. Oswald de Andrade ataca às instituições e os campos regrados da sociedade capitalista por engessarem o homem em amarras que não apenas prendem os braços, mas vendam os olhos, “Fechamo-los em regras indiscutíveis e fixas. Fazemos mesmo que estes que são a serenidade tomem o lugar daqueles que são a raiva e o fermento. Fundamos para isso as academias... os museus... os códigos...” (ANDRADE, 2005, p. 205-6). Às instituições, falta o juízo: o conhecimento de quais mortos são queimados antes do incêndio¹⁴³.

¹⁴¹ Mesmo publicada em 1937, a peça *O rei da vela* foi escrita em 1933 – ainda com os respaldos modernistas que tornaram Oswald de Andrade conhecido. Em 1967 ganhou sua primeira montagem pelo ‘Teatro Oficina de São Paulo’, dirigido por José Celso Martinez. Até então, foi a única peça de Oswald a ser levada aos palcos.

¹⁴² “Tanto a madeira como o corante eram conhecidas por diferentes nomes – ‘brecillis’, ‘bersil’, ‘brezil’, ‘brasil’, ‘brazily’ –, sendo todos derivados do nome latino ‘brasilgia’, cujo significado é ‘cor de brasa’ ou ‘vermelho’” (SCHWARCZ, L. STARLING, H., 2018, p. 32).

¹⁴³ Assim como que “os prisioneiros dos campos foram obrigados a desenterrar os milhares de cadáveres de seus camaradas [...] para queimá-

O HIEROFANTE – O erro do homem é pensar que é o fim do barbante... O barbante não tem fim.

O URUBU DE EDGAR – A humanidade continuará trágica e ingênua... Só a morte é a etapa atingida. (ANDRADE, 2005, p. 236)

Pois, assim como Oswald questiona, no embate entre *cremadores e mortos*, é a identificação de quem afinal está morto e a sua interferência nos vivos que nos falta, “Agora, os soterrados, através da análise, voltam à luz e, através da ação, chegam às barricadas” (ibid., p. 177). Nos falta a análise.

13 “*Navegamos num rio preso*” ou *Marionetes*

Escrita em 1937 e publicada no mesmo volume que *O rei da vela*, *A morta* é um “ato lírico em três atos”, segundo o próprio autor. Os atos: O país do indivíduo, da gramática e da anestesia são precedidos pelo ‘Compromisso do Hierofante’ uma pequena cena em que somos apresentados ao Hierofante – espécie de feiticeiro ou adivinho da Roma Antiga (GARDIN, 2005, p. 163) –, e ao teor controverso do “banquete desagradável” (ANDRADE, 2005, p. 182) que está por ser servido. A peça acompanha os limites do amor entre o Poeta e a Beatriz e como a morte os interpola. Como fundo, um mundo exaurido, uma sensação de que as dicotomias atingiram seu ápice da insustentabilidade e agora, como num excelente jogo de xadrez, se colocam no tabuleiro e, por fim, confrontam-se.

O país do indivíduo, primeiro ato, se desenrola a partir de um aparente monólogo incansável em que a aparição das personagens não altera seu íntimo, isto é, toda personagem, até então, parece recheada dos mesmos sentimentos e dilemas, como se fossem atuados por um mesmo ator/atriz, procuram a definição de si: algo que as forme e individualize:

O POETA – [...] Quem te definirá?

O HIEROFANTE – No país do Ego...

los em gigantescas fogueiras: não poderia restar nenhum rastro desses mortos, nem seus nomes, nem seus ossos” (GAGNEBIN, 2009, p. 46) os museus e arquivos incendeiam-se, sem registro. Apenas evanesce pelo ar, o material.

BEATRIZ – Por que acreditas em mim?
O HIEROFANTE – És insolúvel sem a censura.
(ANDRADE, 2005, p. 198)

Talvez crítica ao indivíduo que a modernidade cria, talvez meio de compor o cenário de mormaço. Ainda, as personagens são duplicadas (no caso da Beatriz, triplicadas) “em quatro tronos altos, sem tocar o solo, quatro marionetes, fantasmais e mudas, que gesticulam exorbitantemente as suas aflições” (ANDRADE, 2005 p. 187). Prostrados em quatro camarotes distantes do palco sem “gesto e em câmera lenta” (ibid., p. 187) o primeiro ato tem o tom mais distante e confuso dos três, o banquete desagradável começa a ser servido em um formato indeglutível.

14 “*Coragem incendiária*” ou Público desconforto

A razão do teatro oswaldiano adequar-se tão bem a nossa contemporaneidade acontece por expandir seu olhar para além das dicotomias (até hoje) usuais: capital x comunismo – permitindo que a experimentação anárquica de sua palavra desemboque em outra esfera. Sair do país do indivíduo em direção à análise do país da gramática: “sua metralhadora visa a uma abrangência de 360º: política, religião, sociedade, economia, história, cultura – nada escapa dos ataques” (FERNANDES, 2003, p. 13), logo a obra, assim como o autor, fez esse movimento, questionou e enfrentou as normas assim que compreendeu quais eram e de que forma apareciam.

Em *A morta*, a ação mais profunda que a identifica como um teatro de levante é a subsequente extensão do palco à plateia: a não divisa entre audiência e atuação, permitindo não apenas que as personagens se misturem com o público, mas que os espectadores tenham sua essência duvidada através do “processo de desmontagem das estruturas do indivíduo” (GARDIN, 2005, p. 164). Se o primeiro ato possui uma vaga referência a esse método com as luzes baixas e as marionetes no centro do palco sem os atores, o *País da anestesia* elimina as dúvidas quando “a primeira fila de cadeiras se conservará vazia” (ANDRADE, 2005, p. 223) para as próprias personagens do ato assistirem o último instante entre Beatriz e o Poeta. Assim, quando o incêndio da árvore da vida em forma de cruz acontece no último momento, os atingidos não são apenas os que se localizam no palco, mas a extensão completa: o público e os atores. Todos atingidos, todos mortos incinerados.

15 Orfeu ou A Deturpação Órfica

Ao “recinto sobre uma paisagem de alumínio e carvão” (ANDRADE, 2005, p. 223) que remete tanto a pobre urbanização que as cidades sofrem, quanto a uma caracterização do Inferno pelo acréscimo dos jazigos, cadáveres e árvores desgalhadas em formato de cruz, na sequência: tem-se um mito de Orfeu deglutido. A descida do Poeta ao Inferno que mais parece a própria superfície urbana. Na busca por Beatriz, ao ver-se impossibilitado de trazê-la de volta à vida acaba não por amargurar-se e ser dilacerado – como no mito grego –, mas por eliminar toda e qualquer centelha de remorso.

Ao final de *A morta*, o proposto é incinerar o passado por ver que a disposição da tradição como está leva apenas a um reacionarismo irresponsável. Coloca “à mostra as vísceras de uma sociedade apodrecida e gangrenada pelo conservadorismo” (GARDIN, 2005, p. 166) numa tentativa de impedir aquilo que escrito em setembro de 1937, no *Panorama do fascismo* dispõe:

A MULTIDÃO – Vamooooooooo! Abaixo os indiferentes!
Mataremos todos!
O CHEFE – Vamos dizer que são todos comunistas!
A MULTIDÃO – Vamooooooooooooo!
O BURRO – Eu sou fascista! Da primeira hora!
A MULTIDÃO – Sabemos! Vivoooooooooo!
BURRO – Fascista histórico Hi! On! (ANDRADE, 2005, p. 11)

“Flamba tudo nas mãos heroicas do poeta” (ibid., p. 237), escreve Oswald quando o Poeta inicia o incêndio. Os mortos presentes e incendiados do País da Anestesia pertencem ao hall da história: o Hierofante que prediz o futuro conservado e já elaborado, além da tradição grego-romana; a Dama das Camélias que remete ao romantismo; a Senhora Ministra à justiça; o Radiopatrulha às máquinas; o Urubu de Edgard à morte; o Filho de Esmalte, o Pai e a Mãe ao patriarcado.

Todos reunidos ao redor da *Árvore da Vida* personagem/cenário que ocupa o lugar do divino: estando ausente e presente representando o alvo certo e a base de toda a estagnação pública – tradições que iniciam como preceitos bíblicos e evoluem (seja pois mulheres são inferiores, negros não tem alma, homossexuais devem ir ao inferno, divórcio não é permitido). As tradições têm início e Oswald vê que o poderio entregue ao patriarcado descende de herança católica – que com o passar do tempo

expande os membros para outras instituições, lacrando-as apenas com o seu formato de vida e sensibilidade (o que irrita profundamente o Poeta, pois percebe que mesmo aqueles que não são membros do clube favorito patriarcal exercem um estilo de defesa à tradição, impedindo a sua destruição). Ao fim, todos incendiados por estagnarem as interpretações.

16 As “ruínas misturadas de um mundo” ou Não está morta ainda

Em parte da instalação de *A pintura não está morta ainda* de Martin Heuser, a pólvora que se debruça sobre a tela não apenas a integra, mas constitui toda a obra: sua fundação, na metáfora arquitetônica, é o resultado da ação do fogo. Através de explosivos, o carvão se espalha. A pólvora quando acessa permite que o fogo seja irrompido e consuma os espaços em branco. Portanto, nesse caso, apenas após o contato com o fogo a obra se constitui como obra. Ao mesmo tempo que a pólvora encobre a claridade, podendo ser vista como a totalidade do pensamento, ela abre espaço para a interpretação do encobrimento e nebuloso a partir do desaparecimento do claro - a sedução que a tela possui, portanto, parte justamente da incorporação da agressão sofrida, do mistério ou enigma encoberto. É o controle com o fogo, uma das habilidades que nos distingue na escala evolucionária.



Figura 3: PAINTING IS NOT DEAD YET (A PINTURA NÃO ESTÁ MORTA AINDA), Martin Heuser, 2014, instalação. Carvão explodido sobre 3 telas, 60 x 60 cm cada, dimensões da instalação variáveis (Fragmento). Fonte: Martin Heuser¹⁴⁴

¹⁴⁴ Disponível em: <<http://www.martinheuser.com/work/painting-is-not-dead-yet/>> Acesso em: 10/06/2019.

Aqui, o fogo, antes visto como inimigo, se torna uma alternativa de lidar com as consequências do mundo colapsado contemporâneo. Por isso, se nem o fogo que penetra pela explosão à tela faz com que a pintura morra - ao contrário, a transforma, abrindo diferentes margens - porque em outras instâncias o incêndio seria visto como ponto final?

Assim, o receio duvidoso em como prestar testemunho à verdade com artefatos transitórios elencado por Susan Buck-Morss encontra uma brecha para diálogo com o texto de Oswald de Andrade, especialmente nesse caso, *A morta*: onde o método antropofágico perpassa o passado ressignificando a sua existência. Faz uso da pólvora, do fogo e da fogueira, dinamitando a tradição regrada e instituída no país da gramática ou em cemitérios mascarados por um aparente abandono.

A forma de reatar o incendiado à realidade e à verdade é através da partilha do sensível, pois “a permanência ou fim de um desenvolvimento cultural de três milênios são decididos pela resposta a isso” (BENJAMIN, p. 46, 2012): logo o fogo por mais destruidor que seja não corrompe totalmente aquilo que é seu alvo, “pensar assim é encobrir romanticamente os fatos” (ibid., 2012). Mesmo após o incêndio as forças permanecem em posição de batalha – entre elas o vórtice das correntezas segue ainda fluxos díspares e apenas no olho do redemoinho é possível a captura do sensível (mesmo que por poucos segundos).

Mesmo os documentos incendiados eles não esgotam o seu poder de desestabilizar os guardiões da comunidade imaginada “pois possa a burguesia vencer ou ser vencida na luta, ela permanece condenada a sucumbir pelas contradições internas que no curso do desenvolvimento se tornam mortais a ela” (ibid, 2012). E as metáforas militantes incitadas por Susan Buck-Morss bem sabem disso: “não se trata de um combate após cujo desfecho as coisas irão bem para o vencedor, mal para o vencido” (ibid., 2012).

Para além do princípio de incêndio, a antropofagia. Extrapolar os acordos de poder, além da ressignificação dos objetos, que se perdem na esterilização. A bricolagem dos materiais já constituídos, a reciclagem, remixagem e deglutição de todas as formas que existem. O trabalho artesanal da junção dos fantasmas do objeto após a queda e estilhaço. O modo de combate às instituições calcadas na barbárie se realiza através da antropofagia. As peças devem ser libertadas e deglutidas permitindo que a experiência original se sobressaia e venha à tona, portanto “‘metáforas terroristas’ para dinamitar a narrativa histórica dominante”. (BUCK-MORSS, 2018, p. 28)

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *O fogo e o relato*. In: _____. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- AGAMBEN, G. *Vórtices*. In: _____. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- ANDRADE, O. *A morta*. In: _____. *Panorama do fascismo / O homem e o cavalo / A morta*. Obras completas de Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 2005.
- ANDRADE, O. *O rei da vela*. Coleção Teatro Vivo. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1976.
- ANDRADE, O. *Panorama do fascismo*. In: _____. *Panorama do fascismo / O homem e o cavalo / A morta*. Obras completas de Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 2005.
- BARTLETT, C.; et al. *Flickwerk: the aesthetics of mended Japanese ceramics*. Herbert F. Johnson Museum of Art; Munster: Museum für Lackkunst, Tradução: Howard Fine, Ithaca, N.Y, 2008.
- BENJAMIN, W. *Alarme de incêndio*. In: _____. *Rua de mão única: Obras escolhidas II*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa; São Paulo: Brasiliense, 6ªed.; 2012.
- BUCK-MORSS, S. *O presente do passado*. Tradução: Ana Luiza Andrade e Adriana Varandas Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- FERNANDES, N. *Apresentação*. In: CURY, J. J. *O teatro de Oswald de Andrade: ideologia, intertextualidade e escritura*. São Paulo: Annablume, 2003.
- GAGNEBIN, J. M. *Verdade e memória do passado*. In: _____. *Lembrar escrever esquecer*. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- GARDIN, C. *A cena em chamas*. In: ANDRADE, O. *A morta*. In: _____. *Panorama do Fascismo / O homem e o cavalo / A morta*. Obras completas de Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 2005.
- ITEN, C. *Ceramics Mended with Lacquer - Fundamental Aesthetic Principles, Techniques and Artistic Concepts*. In: BARTLETT, C.; et al. *Flickwerk: the aesthetics of mended Japanese ceramics*. Herbert F. Johnson Museum of Art; Munster: Museum für Lackkunst, Tradução: Howard Fine, Ithaca, N.Y, 2008.
- PIGNATARI, D. Marco zero de Andrade. *Alfa*, São Paulo, v. 5/6, 1964.

SCHWARCZ, L. STARLING, H. *Brasil, uma biografia.* , 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Recebido em: 24/08/2019

Aceito em: 16/09/2019

O ESTATUTO DO TEXTO E DO AUTOR TEATRAL NOS
TRABALHOS DE COMPANHIAS CARIOCAS
CONTEMPORÂNEAS

*THE STATUS OF THE PLAY TEXT AND OF THE PLAYWRIGHT
IN THE WORKS OF CONTEMPORARY THEATRE COMPANIES
FROM RIO DE JANEIRO*

Carolina Montebelo Barcelos¹⁴⁵

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo examinar o estatuto do texto e do autor teatral no teatro contemporâneo carioca. A análise privilegia trabalhos de duas companhias teatrais, os Fodidos Privilegiados e os Atores de Laura, embora outras companhias também sejam abordadas de maneira mais abrangente na conclusão. Procura-se, inicialmente, o entendimento dos diversos conceitos de teatro contemporâneo e do papel do texto e do autor teatral nesse contexto. Para fins argumentativos, são levadas em consideração as transformações ocorridas em relação à escrita e ao uso do texto teatral a partir dos teatros de grupo no Brasil das décadas de 60 e 70, outras mudanças com o teatro de encenador na década de 80 e as novas formas de abordagem do texto e o trabalho do dramaturgo no teatro contemporâneo.

Palavras-chave: Texto dramatúrgico; texto não-dramatúrgico; autor teatral; teatro contemporâneo; companhias cariocas.

ABSTRACT: This article aims at examining the status of the play text and playwright in contemporary theatre in Rio de Janeiro. The analysis features the work of two theatre companies, Fodidos Privilegiados and Atores de Laura, although other companies are also approached in a broader sense in the conclusion. At first, an understanding of the several concepts of contemporary theatre and how they tackle the role of the text and of the playwright are attempted. The changes that took place

¹⁴⁵ Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, pela PUC-Rio. Estágio de Doutorado no departamento de Theatre Arts and Performance Studies da Brown University com Bolsa Sanduíche CAPES. Professora e pesquisadora de teatro.

concerning the writing and the use of the play text since Brazilian 60's and 70's theatre groups, other changes with the director's theatre of the 80's and the new approaches to the text and the role of the playwright in contemporary theatre are taken into account for argumentative purposes.

Keywords: Play text; non-dramatic text; playwright; contemporary theatre; companies from Rio de Janeiro.

Durante uma conversa com o escritor e cineasta alemão Alexander Kluge, em 1995, o dramaturgo Heiner Müller fez a seguinte observação: "[...] há uma coisa que me deixa rapidamente entediado, especialmente no teatro. Quase toda noite no teatro é muito longa para mim, porque se gasta muito tempo em acontecimentos com os quais uma pessoa poderia lidar em cinco frases."¹⁴⁶ (MULLER, 1995). Praticamente todas as peças escritas por Heiner Müller são curtas se as comparamos, em geral, a outros textos dramáticos anteriores a ele. *Peça coração*, por exemplo, conta com exatamente dois personagens, dez frases e um coração arrancado – metaforizado por um tijolo. Sendo um texto curtíssimo, cabe ao leitor, encenador e atores preencherem as lacunas deixadas pelo dramaturgo com a criatividade cênica. Há, desse modo, um espaço deixado aberto nesses textos dramatúrgicos, convidando o leitor ou artista à livre interpretação.

Heiner Müller, conforme apontado por diversos estudiosos das artes cênicas, foi um dos principais responsáveis pelo advento do teatro contemporâneo. Nesse tipo de fazer artístico, a figura do autor teatral e o tipo de texto dramatúrgico passaram por algumas transformações e o trabalho colaborativo realizado por companhias teatrais é um dos exemplos mais manifestos disso. Dessa forma, o objetivo central deste artigo é examinar o estatuto do texto e do autor teatral na cena contemporânea carioca, tendo como principal objeto de análise trabalhos recentes de duas companhias teatrais, para se verificar como tem se dado o retorno do texto escrito e do autor no fazer teatral contemporâneo.

Faz-se necessária, inicialmente, uma consideração do que é entendido aqui por contemporâneo e, por conseguinte, por teatro contemporâneo. Em seguida, será apresentado um breve histórico da

¹⁴⁶ “[...] for one thing I get bored very quickly, especially in the theatre. Almost every evening at the theater is too long for me, because too much time is spent on events that one could deal with in five sentences.” (tradução nossa).

função do texto e do ofício do autor em companhias teatrais das décadas de 60, 70 e 80 a fim de que sejam identificadas algumas transformações que vêm ocorrendo, nesse sentido, desde a década de 90 aos dias atuais. Assim, serão examinados os trabalhos mais recentes de duas companhias teatrais, Fodidos Privilegiados e os Atores de Laura, embora posteriormente outras companhias cariocas sejam contempladas mais amplamente.

1 A cena contemporânea

Vemos na cena contemporânea nacional e internacional um grande número de encenadores, grupos e companhias teatrais voltados à experimentação estética e para quem o texto dramático ora é trabalhado em sua integridade, ora é adaptado, levando-se em conta desde realidades políticas e sociais a experimentos estético-visuais. O texto teatral pode servir, ainda, como estímulo para a livre interpretação e jogos de improvisação que resultam em espetáculos mais expandidos. Percebe-se também na construção de uma montagem um exercício intertextual com a utilização de romances, poemas, letras de música, notícias de jornal, fotografias, pinturas, textos filosóficos.

Nesse sentido, o teórico do teatro Jean-Pierre Ryngaert assinala que na cena contemporânea “tudo é representável” (1998, p. 31), uma vez que todos os textos seriam dotados de teatralidade sendo, portanto, passíveis de interpretação cênica. No entanto, essa cena contemporânea não está necessariamente preocupada em explicar o texto ou servir como ilustração dele, mas mostrar a leitura e a interpretação de uma encenação a partir desse texto que não é somente o texto escrito, mas, trata-se, normalmente, de uma variedade de textos que formam um mosaico ou um caleidoscópio.

Ryngaert abre seu célebre livro *Ler o teatro contemporâneo* afirmando que “O teatro contemporâneo ainda é identificado à vanguarda dos anos 50, de tanto que o movimento foi radical e nosso gosto por rótulos amplamente satisfeito por essa denominação” (RYNGAERT, 1998, p. XI). Dessa forma, as ideias e práticas artísticas de Meyerhold, Bertolt Brecht, Tadeusz Kantor, Antonin Artaud, Heiner Müller e do Teatro do Absurdo, propunham uma nova forma de experiência estética, acenando com mudanças relativas ao chamado “teatro clássico burguês” e que levaram a um novo olhar sobre o estatuto do texto e do autor e sobre a figura do encenador e do teatro de grupo, categorias estas que foram relidas no fazer teatral contemporâneo.

O texto teatral deve ser agora entendido pelo critério elocutório, o texto que se fala e se mostra em cena, e não aquele tradicionalmente escrito. Nesse sentido, ao falar da dramaturgia contemporânea, a teórica do teatro Sílvia Fernandes destaca sua diversidade e mostra como o pesquisador Patrice Pavis definiu o texto teatral por esse critério elocutório: “Segundo o teórico francês, atualmente texto de teatro é tudo aquilo que se fala em cena” (FERNANDES, 2001, p. 69). Fernandes acredita que essa definição de Pavis, assim como outras também de grande amplitude,

resultam dos problemas para distinguir o texto teatral de hoje, quando as fronteiras do drama alargam-se a ponto de incluir romances, poemas, roteiros cinematográficos e até mesmo fragmentos de falas esparsas, desconexas, usados apenas para pontuar a dramaturgia cênica do diretor ou do ator (FERNANDES, 2001, p. 69).

Mesmo que a tônica desse fazer teatral contemporâneo seja uma recusa ao “textocentrismo”, não se trata de uma completa ruptura com o teatro moderno, mas de reconhecer e retrabalhar sua herança.

Não podemos, contudo, inserir todo o teatro encenado atualmente no rol do que poderíamos chamar de teatro contemporâneo. Há nos palcos nacionais uma diversidade de gêneros teatrais tais como musicais, *stand-up comedies* e peças de repertório que não necessariamente apresentam uma nova linguagem teatral, tendendo mais para uma narrativa dramática tradicional. O teórico alemão Hans-Thies Lehmann cunhou um novo conceito para o teatro contemporâneo, outrora denominado por teóricos como Patrice Pavis e Steven Connor por “teatro pós-moderno”. Lehmann acredita que o novo texto teatral não é mais dramático, elemento característico, segundo o teórico alemão, de todo o teatro feito até então. Para Lehmann (Lehmann, 2007), o teatro “pós-dramático” foi possível devido à onipresença das mídias que, desde os anos 70, teriam provocado um modo novo e multiforme de discurso teatral. Esse novo teatro estaria se afastando da síntese e projeção de sentido, conseguidos graças à linearidade narrativa do texto dramático, e se caracterizaria mais como um *work in progress* com traços estilísticos, tais como fragmentação da narrativa, heterogeneidade de estilo e elementos hiperrealistas. Segundo o estudioso, embora o texto não seja abandonado por completo, trata-se de uma dramaturgia que não se subordina ao texto e que pode se desdobrar por lógica própria.

Embora outros teóricos não concordem com algumas argumentações e concepções de contemporaneidade teatral de Lehmann, como Josette Féral e Erika Fischer-Lichte, que calcam suas leituras do teatro atual na aproximação deste com o campo da performance, preferindo o termo “teatro performativo” a “pós-dramático”, por considerarem este conceito abrangente, Lehmann nos deu grande contribuição ao apontar a teatralidade fragmentária que abdica da totalização, relativiza o textocentrismo e promove o hibridismo entre teatro, artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo e performance. Tanto Fischer-Lichte quanto Féral enumeram elementos próprios a essa nova experiência cênica que Lehmann já havia analisado como pós-dramático: a ação cênica presentificada e não com objetivo de representação de efeito de ilusão, o teatro que privilegia a imagem e a ação e não mais o texto escrito, a alteração nos modos de percepção do espectador que o leva a uma interação maior com o ator e os novos modos de percepção das tecnologias que se colocam no palco.

Quer utilizemos os conceitos de “pós-dramático”, “performativo” ou “pós-moderno”, é importante ressaltar que o teatro contemporâneo não promove uma ruptura completa com o passado e se apresenta como inteiramente novo ou original. A esse respeito, afirma a teórica Béatrice Picon-Vallin:

é verdade que há tendências que se desenvolvem no teatro contemporâneo: vemos aspectos performativos, aspectos que chamamos pós-dramáticos, mas eles já existiram na história do teatro no século XX. Se os estudarmos bem, perceberemos que houve períodos no teatro do século XX, em que todas essas tendências já estavam presentes, e que elas se desenvolveram simplesmente de outra forma. Não tenho certeza de que esses aspectos performativos e pós-dramáticos definam totalmente a originalidade da paisagem teatral na atualidade (PICON-VALLIN, 2011, p. 1).

O teatro contemporâneo é entendido aqui, portanto, como tributário de diversas práticas dramatúrgicas e gêneros teatrais – vemos textos cênicos e montagens que, por exemplo, dialogam com o realismo, com o Teatro do Absurdo e com o distanciamento brechtiano – embora esses elementos sejam hoje revisitados e relidos.

Nesse sentido, a noção de contemporâneo nas artes cênicas se aproxima àquelas propostas por alguns filósofos, historiadores e críticos de artes visuais. O curador e crítico de arte Boris Groys procura se afastar da ideia de “contemporâneo” como algo simplesmente recente, visando também a refletir sobre a relação da contemporaneidade com o próprio tempo. Segundo Groys, “O presente deixou de ser um ponto de transição do passado para o futuro, tornando-se um local de reescrita permanente tanto do passado quanto do futuro”¹⁴⁷. (GROYS, 2009, p. 4)

A partir dessa perspectiva do contemporâneo revisitando o passado, podemos perceber na cena teatral que o texto dramaturgico é tido como um material aberto a ser explorado de acordo com as diretrizes estéticas do encenador ou da companhia, mas nada que não tenha sido feito anteriormente. Como assinala Jean-Jacques Roubine,

uma novidade que talvez seja apenas a restauração de uma tradição esquecida: basta lembrar os conceitos da *commedia dell'arte* que os elencos utilizavam, nas suas peregrinações, com a maior das liberdades. Adaptando-os às possibilidades e aos recursos dos comediantes. Adaptando-os ao contexto político e social do momento e do lugar da representação. Texto múltiplo, portanto, suscetível de infinitas modificações, inseparável da sua representação (1998, p. 77).

Assim como a dramaturgia de Heiner Müller mencionada no início desse artigo, as ideias propostas por Jerzy Grotowsky para um “teatro pobre”, por Antonin Artaud, Eugenio Barba e Peter Brook, acenando com novas possibilidades cênicas centradas na figura do ator, contribuíram para uma mudança acerca do trabalho com o texto dramaturgico e, por conseguinte, com a escrita desse texto. As ideias e propostas desses encenadores, assim como as experiências estéticas de Robert Wilson e do Living Theatre, foram de grande importância também para a inspiração e formação do teatro de grupo no Brasil nas décadas de 60 e 70.

¹⁴⁷ “The present has ceased to be a point of transition from the past to the future, becoming instead a site of the permanent rewriting of both past and future”. (tradução nossa).

2 Teatros de grupo nas décadas de 60 e 70 e a questão do texto e da autoria

Dos diversos grupos atuantes nas referidas décadas, o Oficina, Arena e Opinião eram mais ligados ao teatro de protesto e resistência e desenvolveram procedimentos experimentais e linguagens artísticas que visavam tanto à mobilização popular contra a ditadura militar quanto a uma reflexão sobre a arte e cultura do momento. O Teatro de Arena, a partir da parceria de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri em *Arena conta Zumbi*, utiliza o “sistema coringa” de Boal, onde atores se revezavam nos papéis e o ator-coringa costurava as cenas, alterando a estrutura dramática tradicional. Embora o Arena encenasse, desde sua criação, peças de autores brasileiros e internacionais, com o início da série “Arena conta”, passou a escrever seus próprios textos a partir de episódios da história do país.

Mais voltada à irreverência e à busca por uma linguagem cênica centrada e criada pelos atores, assim como entendemos o processo de criação coletiva, era a proposta do Pod Minoga, do Asdrúbal Trouxe o Trombone, do Ornitorrinco e de certa fase do Oficina¹⁴⁸.

Os integrantes do Pod Minoga se envolviam em todas as fases da construção do espetáculo, participando ativamente na criação da dramaturgia que, por vezes, partia de um texto clássico. No entanto, ao realizarem experimentações com improvisações, circo, teatro de revista, mímica, artes plásticas e programas de TV, acabavam afastando-se bastante do texto original.

Caso semelhante foi O Asdrúbal Trouxe o Trombone, grupo de jovens da zona sul do Rio de Janeiro. Em um primeiro momento o grupo partiu de textos dramáticos em suas duas primeiras montagens: *O Inspetor geral* e *Ubu rei*. Entretanto, tais textos passaram por um processo de desconstrução, uma vez que ao grupo interessava mais trabalhar sobre suas realidades e experiências coletivas do que se ater àqueles textos escritos. Assim, os textos de Gógol e Alfred Jarry serviram mais como um roteiro, um estímulo para as explorações estéticas do grupo. A partir de

¹⁴⁸ Embora o Oficina tenha, até o final da década de 60, associado suas peças à literatura dramática, tendo em Zé Celso a figura proeminente do diretor/encenador, a partir do contato do grupo com o Living Theatre, o Oficina se reestruturou através do modelo de criação coletiva que resultou na montagem de *Gracias Señor*, em 1972.

Trate-me leão, contudo, o Asdrúbal se direcionaria para um trabalho de criação coletiva realizado de modo análogo ao do Pod Minoga, com uma linguagem teatral desenvolvida por meio de jogos teatrais e improvisações, descompromissada com técnicas tradicionais de interpretação e cujo ator é também o criador do espetáculo.

O Ornitórrinco, criado em São Paulo por Cacá Rosset, Maria Alice Vergueiro e Luiz Roberto Galízia, assim como o Asdrúbal na primeira fase, construía suas peças a partir de uma livre interpretação de textos dramaturgícos clássicos e de vanguarda. Também desenvolveram uma linguagem cênica através de experimentações com o circo, teatro de revista e cabaré.

Já em fins da década de 70, mais precisamente em 1977, surge um outro grupo que também contribuiria fortemente com o experimentalismo desse modo de fazer teatral. O Pau Brasil, posteriormente chamado de Grupo de Teatro Macunaíma, dada a notoriedade que a sua primeira peça, construída a partir da pesquisa do grupo sobre o texto de Mário de Andrade, alcançou, sempre procurou se pautar na investigação de novos códigos interpretativos. Seja partindo de textos dramaturgícos tais como aqueles escritos por Nelson Rodrigues, Shakespeare e pelos tragediógrafos antigos, de textos literários, como de Mário de Andrade e Guimarães Rosa, ou de fábulas e histórias em quadrinhos, o grupo sempre se baseou em intensa pesquisa de teóricos do teatro, filósofos, artes plásticas e cinema.

3 O texto e o teatro do encenador na década de 80

Enquanto a década de 70 privilegiou o teatro onde a coletividade pautava seu processo criativo, na década de 80 houve um retorno à ideia do teatro de grupo do encenador, como foi o caso de Antunes Filho e o Macunaíma, de Gerald Thomas e sua Companhia de Ópera Seca e de Gabriel Villela e o Grupo Galpão. Nesses casos, permanecem as experimentações estéticas e buscas de novas linguagens teatrais, além do domínio da encenação sobre o texto dramaturgíco tradicional, uma vez que mesmo utilizando um texto dramaturgíco clássico, as marcas autorais dos diretores são claramente percebidas. Assim, a figura do encenador como catalisador das ideias criativas do grupo se sobressai.

A proposta colaborativa que se tornou marcante nas companhias teatrais contemporâneas é, de certo modo, tributária do teatro de criação coletiva característico das décadas de 60 e 70. A criação coletiva proporciona um texto polifônico e intertextual; sua autoria é do grupo, não de um indivíduo; o texto é concebido no processo, através de

discussões e improvisações, não previamente. Por outro lado, o chamado “teatro do encenador”, em evidência na década de 80 – embora ainda presente – deu a sua contribuição às companhias teatrais contemporâneas ao colocar o diretor como figura unificadora do processo criativo.

Enquanto no trabalho colaborativo a montagem pode ser ou não assinada por um único autor, na criação coletiva não há “um autor dramático com função específica e especializada. [...] O texto emerge da cena. [...] Há uma unidade no campo autoral coletivo. (TROTТА, 2006, p. 161)

4 O estatuto do texto e a questão da autoria em duas companhias teatrais contemporâneas cariocas

Fodidos Privilegiados

Os Fodidos Privilegiados encenaram diversos textos dramatúrgicos e não dramatúrgicos desde sua criação, em 1991. A companhia surgiu em torno da figura proeminente de seu diretor Antonio Abujamra, mas, em 2000, após alguns anos de parceria com o fundador, João Fonseca assumiu sua direção artística. Sob a direção de Abujamra, a companhia carregava muito do teatro do encenador, onde o diretor impõe uma marca estética e catalisa o processo criativo. Já com João Fonseca os Fodidos Privilegiados passaram a trabalhar através do processo colaborativo. Como assinala Thelmo Fernandes, um dos principais atores da companhia,

quando Abujamra era nosso diretor geral ele definia o que iríamos fazer, era o nosso “Czar” como ele mesmo adorava falar e adorávamos, Abujamra foi e sempre será nosso mestre, poucos encenadores possuem a sabedoria e genialidade dele. Com o João, nos tornamos realmente uma companhia no sentido que nos reunimos e decidimos tudo juntos sob sua direção artística. Durante o processo de ensaios sempre propomos muito quando estamos levantando as cenas, é a maneira que o João gosta de trabalhar e para nós é ótimo. [...] Nós escolhemos a peça que vamos montar em conjunto, todos dão opiniões e defendem seus pontos de vista. Geralmente fazemos assim: combinamos um dia de reunião para leituras de novos textos. Se eu curto um texto e acho a “cara” da cia. Apresento para todos para fazermos uma leitura, depois

cada um dá sua opinião. Claro que vários critérios são analisados: o momento da cia.; se é economicamente viável; a opinião super pertinente do João como diretor artístico e por aí vai, até decidirmos por um texto através do voto. (FERNANDES, 2012)

A influência do teatro brechtiano, principalmente no que diz respeito a poucos objetos de cena, quadros de dança e narrações e um certo mecanismo de distanciamento pode ser percebida nos trabalhos da companhia. Isso se deve, em muito, a Abujamra. Além de terem montado diversas peças de Brecht, como *A resistível ascensão de Arturo Ui* e *O casamento do pequeno burguês*, de Nelson Rodrigues, como *A serpente*, e de dramaturgos clássicos, como *Um certo Hamlet* e *Édipo unplugged*, realizaram releituras de textos não-dramatúrgicos de Nelson Rodrigues.

Os Fodidos recentemente também contaram com um autor vindo da *Nova Dramaturgia Carioca*. Trata-se de um movimento criado pelo diretor Roberto Alvim em 2005 através do Centro de Referência da Dramaturgia Contemporânea, no Rio de Janeiro, e que lançou novos autores teatrais, como Pedro Brício, Julia Spadaccini, Jô Bilac, Daniela Pereira de Carvalho, Renata Mizrahi e Diogo Liberano. Desse modo, escrita por Pedro Brício, a companhia estreou *Comédia russa* em 2010, uma sátira sobre a burocracia do funcionalismo público. Ao invés de escrever a peça individualmente e de forma isolada, sem levar em consideração uma realidade circundante, como pejorativamente é chamado o “escritor de gabinete”, Pedro Brício contou não apenas com um extrato do real - a burocracia do funcionalismo público - como levou em conta características e visões do elenco, conforme explicado por Thelmo Fernandes:

Comentamos certa vez com o Pedro que gostaríamos de fazer um texto inédito e que a “pegada” dele em outros espetáculos que assistimos nos interessou bastante. Ele então desenvolveu *Comédia Russa* e pensou os personagens a partir das características dos componentes dos Fodidos. Foi muito interessante e instigante, de cara curtimos o texto e vimos que ele funcionava muito quando fizemos uma leitura na Casa da Gávea, depois trocamos várias ideias até chegarmos no resultado final (FERNANDES, 2012).

A montagem que antecedeu *Comédia russa* foi uma adaptação do folhetim rodrigueano *Escravas do amor*, com estreia em 2006, mas encenada por diversas vezes até 2013. Não se trata, nesse espetáculo, de uma transposição literal do texto ao palco – algo impossível por si só dada a natureza do texto *Escravas do amor* – mas de uma releitura do folhetim por meio de uma linguagem própria da companhia, sem perder de vista aquele aspecto que talvez seja o mais forte do texto: o elemento melodramático. Através dos temas recorrentes da obra rodrigueana, amor, adultério, incesto e morte, *Escravas do amor*¹⁴⁹, folhetim de quarenta capítulos que, reunidos em livro, comportam 530 páginas, mostra uma trama rocambolésca¹⁵⁰, com várias histórias que se intercalam, encenadas com ritmo ágil pelos Fodidos, através de marcas, direção e movimento dos atores.

Cada cena da montagem do folhetim é anunciada por um ator como capítulo, assim como ocorre no texto original. No entanto, os títulos e ordens dos capítulos da peça não necessariamente correspondem aos do folhetim. Ao trazer *Escravas do amor* para o palco, os Fodidos se valem de marcas e elementos cênicos próprios da estética da companhia,

¹⁴⁹ *Escravas do amor* se passa nos anos 40: No dia de seu noivado, Malu, que ainda não beijou o seu noivo Ricardo, o vê matar-se. Na mesma casa, o pai é ameaçado pela amante e a mãe sofre pela morte do futuro genro mais que a filha. A principal história desse folhetim rodrigueano se desenvolve a partir desses fatos que compõem os dois primeiros capítulos e diz respeito a acontecimentos estranhos e misteriosos. As outras histórias que vão se desenrolando paralelamente se mostram, de alguma forma, ligadas a esses acontecimentos, embora o autor se valha de pistas falsas e apresente uma intriga que não revela claramente as intenções e motivações dos personagens.

¹⁵⁰ O termo rocambolésco é cunhado a partir da série *As aventuras de Rocambole*, de Ponson du Terrail. Marlyse Meyer explica o termo como “sinônimo de delirante aventura, enrolada como o bolo ao qual deu o nome [...] Verdadeiro turbilhão, espiral aventureira a evocar...” (MEYER, 1996, p. 157). Segundo Meyer, no fazer rocambolésco, “o texto é definido externamente pela forma como é apresentado: o fragmento cotidiano do jornal, que vai por sua vez constituindo fascículos que levam ao todo do volume” (MEYER, 1996, p. 159). Assim foi publicado *Escravas do amor* em *O Jornal*, em 1944, antes de ser lançado em livro.

tais como economia de cenário, poucos objetos cênicos utilizados simbolicamente, números coreografados que unem algumas cenas, para conferir um ritmo ágil à peça.

As várias narrações são feitas pelos personagens em terceira pessoa, um dos elementos brechtianos utilizados pela companhia, enquanto executam a ação narrada. Algumas vezes um personagem narra a ação do outro, por outras, é o próprio personagem que narra sua ação. A linguagem excessiva, carregada de adjetivações, do folhetim rodrigueano é sublinhada na encenação pela expressão, gestual e movimento corporal dos atores, quase como uma mímica.

Ao contrário de muitas montagens de Nelson que provocam um “esfriamento do drama” rodrigueano, parafraseando aqui a expressão utilizada por Victor Hugo Adler Pereira¹⁵¹, na montagem dos Fodidos de *Escravas do amor*, a hipérbole, o páthos, o grotesco e o cômico, elementos inerentes aos textos rodrigueanos, são revisitados e relidos de acordo com as marcas e elementos cênicos característicos dos trabalhos da companhia. Essa releitura do texto e do universo rodrigueano é feita, como já mencionado, através de marcas da companhia que se valem de elementos brechtianos, embora as narrações, as músicas e números coreografados não se proponham necessariamente ao distanciamento com fins críticos.

Além de trabalhar a partir de um único texto, seja ele dramaturgico ou não dramaturgico, como o caso de *Escravas do amor* ou *O casamento*, romance também de Nelson Rodrigues, os Fodidos encenam colagens de textos. Nesse sentido, sob direção de Abujamra, a peça *Exorbitâncias*, de 1995, foi construída através de uma colagem de textos de diversos escritores tais como Adélia Prado, Tchecov, Drummond, Caio Fernando de Abreu, Beckett, Shakespeare e Heiner Muller. Já em 2011,

¹⁵¹ Como argumenta Victor Hugo Adler Pereira, ao refletir sobre diversas montagens de textos rodrigueanos, “É possível sustentar o interesse pelo teatro de Nelson eliminando o clima tenso (e intenso) provocado pela hipérbole e o páthos, marcas características dele, ou ainda, descaracterizando os ingredientes populares do dito mau-gosto?” (PEREIRA, 1998, p. 7). Desse modo, Adler Pereira analisa tanto as montagens de peças rodrigueanas que operam “um esfriamento do drama original” (PEREIRA, 1998, p. 7) quanto aquelas em que os elementos que compõem a escrita rodrigueana são intensificados, conforme observado por ele na encenação dos Fodidos Privilegiados de *O casamento*, dirigido por Abujamra e João Fonseca.

dirigidos por João Fonseca e inspirados em *Exorbitâncias*, encenaram *Uma festa privilegiada*, colagem de textos e de cenas do repertório da companhia em comemoração aos seus 20 anos.

Atores de Laura

Assim como os Fodidos Privilegiados, os Atores de Laura propõem uma releitura de textos dramáticos e não-dramáticos. A companhia, criada em 1992 por Suzana Kruger e Daniel Herz, e desde 2009 trabalhando como uma cooperativa sob direção unicamente deste último, vem apresentando um panorama diversificado. Embora a ideia do ator como elemento central e primordial do espetáculo norteasse o grupo desde o início de seus trabalhos, foi a partir da terceira montagem, com *Romeu e Isolda*, que os Atores de Laura partiram para uma criação coletiva. De acordo com Daniel Herz, após o texto ter sido criado pelos integrantes da companhia e embora ele tivesse feito a revisão e dramaturgia do texto, não considerava justo e ético assinar o texto, pois

apesar da ideia ser minha, o texto não é meu, as palavras ditas pelos personagens não saíram da minha cabeça. Foram criadas pelos atores. Então, nada mais justo que botar nos créditos - dramaturgia: Daniel; texto: companhia. [...] E, mais uma vez, voltamos àquela questão de as pessoas se sentirem donas da história, do processo (KRUGER e HERZ, 1997, p. 4).

Outros trabalhos de criação coletiva se seguiram, como *Enxoval*, inspirado em duas senhoras do interior mineiro. No entanto, os Atores de Laura também adaptaram textos clássicos, como *Contos do Inverno*, de Shakespeare, e *Artimanhas de Scapino*, de Molière, e textos de autores brasileiros, como *O Filho Eterno*, de Cristóvão Tezza.

Outras peças foram elaboradas a partir do universo de autores, caso de *Decote*, inspirado em Nelson Rodrigues, *Pessoas*, adaptação de textos de Fernando Pessoa, *O Pena Carioca*, a partir de Martins Pena e *Absurdo*, com inspiração nos dramaturgos do Teatro do Absurdo. Em alguns casos, como na montagem de *O filho eterno*, no repertório da companhia desde 2011, foi mantido o caráter autobiográfico do texto de Cristóvão Tezza. Em outros, textos são utilizados como estímulo para improvisações cotejadas com outros textos.

Na comédia *Adultério*, encenada de 2011 a 2014, por exemplo, os Atores de Laura partiram da dramaturgia de Pirandello, principalmente da peça *Seis personagens em busca de um autor* e de uma manchete de jornal: “Adultério não é crime, mas tem seu preço”. *Adultério* faz um claro intertexto com *Seis personagens em busca de um autor*. Nessa peça, Pirandello mostra um ensaio de teatro invadido por seis personagens rejeitados por seu criador e, portanto, tentam convencer o diretor da companhia a encenar suas vidas. Dessa forma, personagens “fictícios” e personagens “reais” se relacionam diretamente. Entretanto, o intertexto com Pirandello se dá também através da exploração de temas recorrentes do universo do autor, como casamento e traição.

Cada cena ou fragmento de cena do espetáculo dava origem a uma nova trama ao ponto que realidade e ficção se fundiam e em vários momentos não sabíamos se quem falava era o ator ou o personagem ou o que era real ou imaginário. No jogo cênico proposto pelos Atores de Laura, onde relações amorosas se defrontam com traições, as situações são retiradas do cotidiano de tantas histórias possíveis de casais. Ali se tematizava o presente temporal assim como a presença do autor, trazido à cena pelo personagem “Autor” que escreve a peça que é encenada. Os atores se desenvolviam em personagens diferentes, fazendo com que uma cena se desdobrasse em outra como em um *mise en abyme*, com narrativas que continham outras narrativas dentro de si, ou um teatro-dentro-do-teatro.

Essa base de trabalho de colagem de textos ou um texto escrito a partir do universo de um ator se assenta na análise da linguagem teatral contemporânea proposta por Renato Cohen, que nela vê a orquestração de

uma cena polifônica e polissêmica, apoiada na rede, e em narrativas hipertextuais que se organizam pela performance, por imagens deslocadas, por desdobramentos e não mais pela lógica aristotélica das ações, pela fabulação e por construções psicológicas de personagens. Hipertexto que é aqui definido enquanto superposição de textos incluindo conjunto de obra, textos paralelos, memórias, citação e exegese (COHEN, 2001, p. 108).

Essa dramaturgia calcada no que Renato Cohen apontou na textualidade contemporânea, na polifonia, na hibridização e nas

intertextualidades, também pode ser percebida através de uma avaliação da peça *Decote* e seu diálogo com o universo rodrigueano.

Decote, encenada pela primeira vez em 1997 e em diversos outros momentos até 2012, não é uma montagem ou colagem de textos de Nelson Rodrigues, nem se propõe a representar os personagens criados pelo dramaturgo. Após alguns meses de intensa pesquisa da obra de Nelson e de improvisações, a companhia partiu para a escrita de seu próprio texto, criando seus próprios personagens e situações que dialogam com a obra rodrigueana. A peça, remetendo a um Rio de Janeiro das décadas de 50 e 60, é composta de oito quadros ligados dramaturgicamente por uma final de Fla x Flu e recheada de frases criadas pela companhia, mas como uma homenagem ao grande frasista que Nelson Rodrigues era.

Ao abrir a cena, como em um prólogo, funcionários de repartição, local onde vários personagens rodrigueanos trabalhavam, se encontram sentados em um círculo de cadeiras tomando cafezinho. Dessa forma, em *Decote*, há diversos personagens que remetem ao universo rodrigueano, como o contínuo, os vizinhos que se ocupavam da vida alheia na zona norte elaborada pelo cronista e dramaturgo, as moças de família, o marido traído. Há também temas recorrentes do universo rodrigueano, como morte, traição - o título da peça diz respeito ao decote que uma personagem usa e, por ciúmes do marido, por ela estar supostamente o traindo, é por ele assassinada - jogos, especialmente futebol e sinuca; a presença do coro, como nas peças míticas; uso de expressões e gírias e linguagem coloquial, presentes nas crônicas de *A vida como ela é* e nas tragédias cariocas.

Como afirma Victor Hugo Adler Pereira: “A partir de *A Falecida*, o cotidiano urbano e os tipos humanos que correspondem a representações pelo senso comum do que seria específico da vida ‘carioca’ predominam nas peças de Nelson Rodrigues...” (PEREIRA, 1995, p. 138). Esse “específico da vida carioca” está presente em *Decote*, ao privilegiar um modo de falar cotidiano do carioca da década de 50, bastante explorado por Nelson, e suas predileções pelos conflitos de personagens da zona sul e zona norte, além dos jogos de sinuca e de futebol.

5 Considerações finais

Embora os trabalhos realizados pelos Fodidos Privilegiados e pelos Atores de Laura se aproximem da tradição dramática ao não procurarem redefinir a relação ator-espectador, ou por vezes apresentarem uma lógica

narrativa, síntese e projeção de sentido, características das quais o teatro pós-dramático e o performativo procuram se afastar, elas não se subordinam ao texto previamente escrito. Os trabalhos dos Fodidos Privilegiados e dos Atores de Laura não se restringem unicamente nem ao tradicional dramático, calcado no texto dramatúrgico e no realismo tradicional, nem se filiam totalmente ao pós-dramático ou performativo, mas se valem de muitos elementos de ambos.

A forma pela qual essas duas companhias, além de muitas outras companhias brasileiras, foram criadas e as mudanças por que passaram desde a década de 90 delinearão o tipo de processo criativo adotado e sua relação e modo de trabalhar o texto, uma vez que nelas o ator tem, cada vez mais, papel fundamental na criação cênica através do trabalho colaborativo. Isso faz com que a questão da autoria do texto teatral dê, muitas vezes, lugar a uma autoria coletiva construída em processo, nas salas de ensaio e em discussões. Desse modo, embora em níveis diferentes, os espetáculos dessas companhias não se referem a uma montagem literal de um texto previamente escrito por um único autor e encenado como tal, mas são realizadas através da autoria múltipla de seus membros.

Das companhias teatrais cariocas, salvo exceções como o Tá na rua, várias surgiram desde final da década de 80 e algumas bem recentemente. Seus processos criativos, linguagens e relação com o texto dramatúrgico e não-dramatúrgico são bastante diversificados. A Companhia Ensaio Aberto, fundada em 1992, tem uma marca forte de seu diretor e fundador, Luiz Fernando Lobo, e toda sua trajetória é caracterizada por um teor político através de um diálogo com o teatro épico e Brecht. Em seu repertório há montagem de texto e colagens de textos de Brecht, como *A mãe* e *Havana Café*, assim como adaptações de textos com conteúdo marcadamente social, como *João e Rosa*, a partir de *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, e *O cemitério dos vivos*, baseado na obra de Lima Barreto.

O Armazém Companhia de Teatro, sediado no Rio de Janeiro desde 1998, tem em seu diretor, Paulo Moraes, a figura catalisadora do trabalho de pesquisa de linguagens. Seus espetáculos variam de montagens de Beckett, como *Esperando Godot*, Brecht, como *Mãe coragem*, e *Toda nudez será castigada*, de Nelson Rodrigues, a adaptações de livros, como a peça itinerante *Alice através do espelho*, releitura da obra de Lewis Carroll e *Casca de noz*, baseada nos contos de *As cosmicômicas*, de Ítalo Calvino, ou de quadrinhos, como *Pessoas invisíveis*, baseada no trabalho de Will Eisner.

Já as peças do Amok Teatro, fundado em 1998 e dirigido por Ana Teixeira e Stephane Brodt, são baseadas em depoimentos, livros e imagens, como na *Trilogia da guerra* (*Dragão, Kabul e Histórias de família*) e em clássicos, como *Macbeth*. A última peça da companhia, em 2015, foi concebida a partir de um projeto de pesquisa sobre culturas de raiz africana. O Nós do Morro, fundado em 1986 e liderado por Gutí Fraga, desenvolve projetos de integração com a comunidade do Vidigal, com oficinas e montagens de peças que variam de adaptações de clássicos, como *Sonhos de uma noite de verão*, de Shakespeare; de autores brasileiros, como Martins Pena e Ariano Suassuna, até aquelas criadas por trabalho de pesquisa, como *Noites do Vidigal*.

A Companhia do Pequeno Gesto, formada em 1991, dedicou alguns anos à pesquisa do movimento em adaptações de grandes autores, como em *Medeia*, *A Serpente*, *Henrique IV* e *Peer Gynt*. Em 2011 fez *Teatro dos ouvidos*, trabalho de performance com Angela Leite Lopes inspirado em Valère Novarina.

Voltada para a pesquisa de linguagem, a Cia dos Atores já trabalhou com desconstrução de textos, como em *Ensaio.Hamlet*, montou textos dramatúrgicos como *O Rei da vela*, de Oswald de Andrade, criou espetáculos inspirados em gêneros teatrais, como *Melodrama* e *Apropriação*, esta a partir do teatro do absurdo e de Harold Pinter; adaptou a novela *Meu destino é pecar*, escrita através de crônicas e assinada por Suzana Flag, pseudônimo de Nelson Rodrigues. Em 2013, apresentou o projeto Ethos Carioca com a peça *Conselho de classe*, escrita especialmente para a companhia por Jô Bilac, o monólogo *Como estou hoje*, escrito por João Saldanha a partir de conversas com o ator e performer Marcelo Olinto, e *LaborAtoial*, com texto de Diogo Liberano escrito a partir de trabalho de pesquisa com os diretores Cesar Augusto e Simon Will e com o performer Marcelo Valle. Neste ano de 2018, em comemoração aos 30 anos da companhia, estreou *Insetos*, escrito novamente em colaboração da companhia com Jô Bilac.

Também em uma linha de pesquisa de linguagem, os Dezequilibrados encenaram *Combinado* e a trilogia *Assassinato em série*, peças escritas por Daniela Pereira de Carvalho, quando esta ainda era membro da companhia, adaptaram textos dramatúrgicos como *Amores*, de Domingos de Oliveira, *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, *A serpente*, de Nelson Rodrigues, além de dramaturgos contemporâneos, como *Últimos remorsos antes do esquecimento*, do dramaturgo Jean-Luc Lagarce e *A*

estupidez, do autor argentino Rafael Spregelburd. Entretanto, a companhia também realizou montagens inspiradas em um universo temático, como *Lady Lazaro*, inspirada na vida e obra de Sylvia Plath, e *Beija-me como nos livros*, baseada na ideia do amor romântico e inspirada em personagens como Tristão e Isolda, Romeu e Julieta, Werther e Don Juan. Nesse ano, em comemoração tardia aos 20 anos da companhia, encenaram *Rio 2065*, escrita por Pedro Brício especialmente para a ocasião.

Além das companhias criadas desde a década de 90, têm surgido, desde 2000, novas companhias voltadas à pesquisa de linguagem e pautadas no trabalho colaborativo, como a Cia. Teatro Independente, que vem desde 2006 montando os textos de seu membro fundador, Jô Bilac. A presença desses dramaturgos nos trabalhos das companhias contemporâneas, como Jô Bilac em *Conselho de classe*, *Insetos* e diversos outros textos dramaturgicos escritos para sua companhia, Diogo Liberano em *Laboratorial*, Pedro Brício em *Comédia Russa* e *Rio 2065*, as diversas peças escritas por Daniela Pereira de Carvalho para Os dezechilibrados, é um sintoma do movimento e êxito da *Nova Dramaturgia Carioca* mencionado anteriormente. Apesar de muitos desses novos dramaturgos terem suas próprias companhias e escreverem para elas, dialogam também com outros grupos.

Com o retorno da figura do autor, embora agora também escrevendo textos que ressoam em uma multiplicidade de vozes, é possível identificar na cena contemporânea, portanto, um retorno ao texto teatral. Enquanto na década de 70 muitos dos textos teatrais eram essencialmente construídos pelos coletivos, agora parte-se, em muitos casos, do texto escrito. No entanto, esses textos podem até não sofrerem um processo intenso de desconstrução, como muitas peças do teatro do encenador da década de 80, mas são realizadas colagens, sofrem intervenções. Conforme assinalava Jean Pierre Ryngaert, não se trata somente do texto escrito, mas de uma variedade de textos que formam um mosaico ou um caleidoscópio, desenhado através do olhar unificador do diretor da peça e da contribuição dos diversos atores e equipe técnica.

REFERÊNCIAS

COHEN, R. Cartografia da cena contemporânea: matrizes teóricas e interculturalidade. *Revista Sala Preta*, USP, São Paulo, n. 1, pp. 105-112, 2001.

- FÉRAL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Revista Sala Preta*, USP, São Paulo, n. 8, pp. 197-210, 2008.
- FERNANDES, S. Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo. *Revista Sala Preta*, USP, São Paulo, n. 1, pp. 69-80, 2001.
- FERNANDES, T. Entrevista concedida a Carolina Montebelo Barcelos. Rio de Janeiro, 24 out. 2012.
- FISCHER-LICHTE, E. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011.
- GROYS, B. Comrades of time. *e-flux journal*, Nova Iorque, no. 11, dez. 2009.
- KRUGER, S; HERZ, D. H. 7^o Seminário Permanente de Teatro para Infância e Juventude, maio de 1997. Disponível em: <http://www.cbtij.org.br/arquivo_aberto/entrevistas/sem_atoresdelaura.htm>. Acesso em: 8 out. 2017.
- LEHMANN, H-T. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MÜLLER, H. *On the way to a theatre of darkness*. Disponível em: <<https://kluge.library.cornell.edu/conversations/mueller/film/120/transcript>>. Acesso em 10 nov. 2017.
- PEREIRA, V. H. A. Nelson Rodrigues – dramático cronista. In: RESENDE, B. (org.) *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- PEREIRA, V. H. A. Dessa vez foi mais leve: intensificação e diluição nas leituras de Nelson Rodrigues. *Range Rede – Revista de Literatura*, Rio de Janeiro, ano 4, pp. 7 – 16, n. 4, 1998.
- PICON-VALLIN, B. Teatro híbrido, estilhaçado e múltiplo: um enfoque pedagógico. In: *Revista Sala Preta*, USP, São Paulo, n. 11, pp. 193-211, 2011.
- ROUBINE, J-J. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- RYNGAERT, J-P. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TROTTA, R. Autoralidade, grupo e encenação. In: *Revista Sala Preta*, USP, São Paulo, n. 6, 2006.

Recebido em: 17/07/2019

Aceito em: 15/09/2019

EXILIO, IRONÍA Y RESISTENCIA EN *CRÓNICAS DE NUESTRA AMÉRICA*: MIGRACIÓN EDITORIAL DEL PERIÓDICO AL LIBRO

EXÍLIO, IRONIA E RESISTÊNCIA EM CRÔNICAS DE NUESTRA AMÉRICA: MIGRAÇÃO EDITORIAL DO PERIÓDICO AO LIVRO

Valentina Quaresma Rodríguez¹⁵²

RESUMEN: En este artículo se propone una breve exploración del proceso editorial de migración entre el periódico y el libro que se produjo en las *Crónicas de Nuestra América*, escritas por el dramaturgo brasileño Augusto Boal a lo largo de los años 70, en el periodo de su exilio latinoamericano. Este estudio sugiere que las crónicas de Boal son resultado de una apuesta poética y política que resuena con su obra de mayor divulgación, el Teatro del Oprimido. Primero se describe la transición y movimiento de las crónicas en distintos espacios de publicación, para después analizar los materiales textuales rastreando el uso y sentido que el autor otorga a la ironía como mecanismo retórico de subversión del orden, tanto en lo literario, como en su concepción de la vida social.

Palabras Clave: Augusto Boal; Brasil; Nuestra América; Teatro del oprimido; *O Pasquim*; crónica; exilio latinoamericano.

RESUMO: Nesse artigo se propõe uma breve exploração do processo editorial de migração entre o jornal e o livro que se produziu nas *Crônicas de Nossa América*, escritas pelo dramaturgo brasileiro Augusto Boal ao longo dos anos 70, no período do seu exílio latino-americano. Este estudo sugere que as crônicas de Boal são resultado de uma aposta poética e política que ressoa com sua obra de maior divulgação, o Teatro do oprimido. Primeiro se descreve a transição e movimento das crônicas em distintos espaços de publicação, para depois analisar os materiais textuais procurando o uso e sentido que o autor confere à ironia como

¹⁵² Doctorante en Letras Latinoamericanas. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México-UNAM

mecanismo retórico de subversão da ordem, tanto no literário quanto na sua conceição da vida social.

Palavras-chave: Augusto Boal; Brasil; Nossa América; Teatro do oprimido; O Pasquim; crônica, exílio latino-americano.

Consideraciones iniciales

En el exilio, movimiento obligatorio, Augusto Boal escribió sus *Crônicas de Nuestra América*. Se encontraba en la fase que Clara de Andrade, especialista en su obra y trayectoria, denomina la “del exilio latinoamericano” (ANDRADE, 2014). Huía de la dictadura militar brasileña, entonces presidida por Emilio Garrastazu Médici, tras haber vivido persecución y tortura.

El contexto de escritura de estas crónicas es, en palabras de Andrade, el mismo “em que Boal transforma sua visão de arte política para criar o Teatro do Oprimido, trazendo um novo sentido para toda a sua obra” (ANDRADE, 2014). A lo largo de toda su vida, Boal llevaría consigo las marcas de su disidencia y moldearía en ellas una toma de postura ética y política ante el ejercicio de creación. Su exilio en Argentina se prolongó de 1971 a 1976, y en 1977, publicaría en un solo volumen las crónicas redactadas en el periódico *O Pasquim*, bajo el título de “*Crônicas de Nuestra América*”. En un gesto editorial interesante, conserva el nombre *Nuestra América* en español, y escribe el resto del título (y de los textos) en portugués. A través de esos textos, Boal había recuperado la comunicación con el pueblo brasileño, interrumpida por el encarcelamiento y después por el exilio involuntario (ANDRADE, 2011, p. 54).

En marzo de 2009 recibe el título de Embajador Mundial de Teatro por la UNESCO, y en su discurso de recepción explicó:

Todas as sociedades humanas são espetaculares no seu cotidiano, e produzem espetáculos em momentos especiais. São espetaculares como forma de organização social, e produzem espetáculos como este que vocês vieram ver [...] Mesmo quando inconscientes, as relações humanas são estruturadas em forma teatral: o uso do espaço, a linguagem do corpo, a escolha das palavras e a modulação das vozes, o confronto de ideias e paixões, tudo que fazemos no palco fazemos sempre em nossas vidas: nós somos teatro. Temos a obrigação de inventar outro mundo

porque sabemos que outro mundo é possível. Mas cabe a nós construí-lo com nossas mãos entrando em cena, no palco e na vida (AUGUSTO BOAL; CANNABRAVA FILHO, 2014).

Boal formula esa postura sobre la creación, la vida como materia artística, las relaciones y desencuentros humanos como temas y protagonistas de la actividad teatral, la reivindicación de lo cotidiano y del cuerpo, y lo hace a través de un intenso intercambio dialógico con una vasta red de amigos, colaboradores y compañeros, forjados a través del tiempo¹⁵³, y atravesados por la experiencia del exilio y de la violencia militar.

Es importante tomar en cuenta el momento que la generación de Boal vivía en términos de militancia. Desde la perspectiva de Evelina Dagnino (DAGNINO, 2008, p. 88), después de la crisis de los regímenes autoritarios y el regreso a modelos relativamente democráticos, la relación entre cultura y política, y, señalaría Clara de Andrade, “del propio campo de actuación de lo que viene a ser político” (ANDRADE, 2011, p. 25), empiezan a ser profundamente cuestionadas por las sociedades latinoamericanas.

Con el desmantelamiento de las luchas armadas y el colapso de las utopías, la resistencia de izquierda se volcó al fortalecimiento y organización de la sociedad civil, en sus diversos segmentos y reivindicaciones como pasos fundamentales para la reconstrucción de la democracia. La escritora destaca, en este proceso, el papel crucial de los movimientos sociales en Brasil –desde el inicio de los años 80 y en escala creciente en los 90– que, al unificarse en

¹⁵³ En sus memorias, Boal retrata el fecundo intercambio vivido en sociabilidad en tiempos de exilio y posterior a él. Para empezar, con su esposa, Cecilia Thumin, actriz y psicoanalista argentina. Y ya en Argentina, con muchos amigos brasileños, que también eran perseguidos por las fuerzas militares: Chico Buarque, Vinícius de Moraes, Fernando Peixoto, Eric Nepomuceno, Ferreira Gullar, Thiago de Mello. En Perú, por ejemplo, estableció fuertes lazos con Darcy Ribeiro, también exiliado. Cf. Augusto Boal, *Hamlet e o Filho do Padeiro: Memórias Imaginadas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000.

deseos comunes a la pluralidad de intereses de colectivos e individuos, darían origen a la constitución de “sujetos activos.”¹⁵⁴

En Brasil, al tiempo que se vive un pesimismo desolador, tienen auge los movimientos de liberación que rozan todas las esferas del conocimiento: el surgimiento de la teología de la liberación¹⁵⁵, con voces como la de Dom Hélder Câmara, Leonardo Boff, Frei Betto; la pedagogía de la esperanza, la pedagogía del oprimido, con Paulo Freire¹⁵⁶; el teatro del oprimido, con el equipo dinámico de Augusto Boal.

En ese panorama, la toma de conciencia ante una coyuntura particular, se construye como un pacto de imaginación crítica para la invención y trabajo de un mundo posible (“Tenemos la obligación de inventar otro mundo porque sabemos que otro mundo es posible. Pero hay que construirlo con nuestras manos, entrando en escena, en el palco, y en la vida”). En potencia. Aquello que puede *ser*, y aquello que *existe* por encima de toda contemplación.

Assistam ao espetáculo que vai começar; depois, em suas casas com seus amigos, façam suas peças vocês mesmos e

¹⁵⁴ “A resistência da esquerda voltou-se para o fortalecimento e a organização da sociedade civil, em seus diversos segmentos e reivindicações, como passos fundamentais para a reconstrução da democracia. A escritora destaca, neste processo, o papel crucial dos movimentos sociais no Brasil – desde o início de 80 e em escala crescente nos anos 90 – que, ao unificarem em desejos comuns a pluralidade de interesses de coletivos e indivíduos, teriam dado origem à constituição de ‘sujeitos ativos’”. En ANDRADE, 2011, p. 25. [La traducción es mía].

¹⁵⁵ Cf. Leonardo Boff, *Virtudes para um outro mundo possível*, Santander, Editorial Sal Terrae, 2007. // Dom Hélder Câmara, *La iglesia en el desarrollo de América Latina*, Madrid, Zero, 1965. // Frei Betto, Leonardo Boff, Armando Hart Dávalos, *La unidad de cristianos y marxistas: ¿Una utopía realizable?*, prólogo de Rafael Hidalgo, La Habana: Centro de estudios sobre América, 1989.

¹⁵⁶ Cf. Paulo Freire, *Pedagogía de la autonomía: saberes necesarios para la práctica educativa*, traducción de Guillermo Palacios, México, Siglo XXI, 2012. // Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido*, traducción de Jorge Mellado, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.

vejam o que jamais puderam ver: aquilo que salta aos olhos. Teatro não pode ser apenas um evento – é forma de vida! Atores somos todos nós, e cidadão não é aquele que vive em sociedade: é aquele que a transforma! (AUGUSTO BOAL; CANNABRAVA FILHO, 2014)

Las motivaciones de transformación vital a las que Boal alude en sus discursos públicos, teoría teatral y labor periodística, surgen en gran medida de su preocupación por las escisiones sociales de clase, culturales y políticas que observa en Brasil, en América Latina. En esas brechas identifica desigualdades y opresiones sistémicas que lo llevan a reflexionar continuamente sobre el sentido del trabajo artístico en la identificación y subversión de las rupturas, las violencias y la incomunicación humana.

Conviene entonces reflexionar sobre el lugar que Brasil ocupa en el imaginario latinoamericano, y las razones que histórica y políticamente han propiciado la disociación cultural entre las regiones del país con los demás del continente. A este problema se enfrenta el investigador que plantea estudios comparativos entre tradiciones culturales en apariencia distantes.

La literatura brasileña ha sido aislada de los estudios que intentan dar cuenta de una literatura latinoamericana. En la mayoría de las universidades de la América de habla hispana, se la estudia como “literatura extranjera” en relación directa con la portuguesa; la lengua y la articulación colonia/metrópolis aparecen como pobre justificación. En otras currículas se la asocia a las “literaturas caribeñas”. Lo cierto es que no encuentra un lugar propio en el cual pueda ser situada sin agotarse en extensas explicaciones. (CROCE, 2017, p. 3)

Y en ese rumbo orienta el sentido de esta investigación: proponer una manera de leer, abarcadora y que se permita el contraste, para fortalecer en una medida mínima, los puentes que por experiencias culturales vinculan a *nuestros* países. *Nuestro* como quien dice *tuyo* y *mío*. Esto significa también, un cuestionamiento metodológico ante el sentido clásico del modelo de las literaturas comparadas. Como señaló Marcela Croce en la presentación de la *Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña (Tomo I y II)*:

La desconfianza sobre la unidad occidental que proclaman los modelos críticos europeos y norteamericanos lleva a [Silviano] Santiago a desestabilizar la categoría de influencia como una tentativa de ofrecer continuidad entre sistemas heterogéneos –en la línea abierta por Rafael Gutiérrez Girardot (1983) que la desestima en tanto categoría colonial–, como parte de un rechazo general hacia las pretensiones colonialistas de ofrecer garantías de verdad absoluta. En contrapartida, postula el mestizaje en tanto principio de descolonización e insiste en la contribución latinoamericana mayor que opera “la destrucción de los conceptos de unidad y pureza” (Santiago, 2012: 64-65). El comparatismo clásico, de matriz europea, es la apología de la copia (reducida y menor, por añadidura) en la relación entre centro y periferia, “como si la verdad de un texto solo pudiese ser señalada por la deuda y la imitación”... (CROCE, 2017, p. 4)

Ante la formulación de fondo de lo mayor y lo menor, la alta y baja cultura, la literatura del centro y la periférica, se hace indispensable restituir al texto el lugar de paridad que la crítica le despoja al leerlo colonialmente. Apremia el reconocimiento de las “diferencias como un valor”, señala Croce, construyendo una comparación desde ese carácter diverso, que no se empeñe en atar similitudes lejanas, sino en “restituir las relaciones de un texto con el sistema literario en el que se produce y con otros en que su función o sus elecciones puedan ser integradas independientemente de sus diferencias” (CROCE, 2017, p. 4).

Construir horizontes de lectura que respondan al espacio diversificado de la América Nuestra, significa una apuesta por construir también una crítica literaria, una universidad cuya mirada responda a las limitantes de la crítica estática reduccionista, formulando teorías, imaginando conceptos o resignificando los existentes, para desmontar violencias institucionales del descrédito, vistas en aseveraciones como las que Croce pone en situación: “‘no existe la literatura comparada en América Latina’ o ‘solamente se pueden comparar literaturas escritas en lenguas diferentes’ es la mejor muestra de su limitación por admitir lo diverso. A la lógica de ‘fuentes’ e ‘influencias’ con que se manifiesta el comparatismo tradicional le responde el comparatismo latinoamericano con la provocación de la paradoja en la cual desarticula el método, ya que

la universalidad metropolitana depende estrechamente del reconocimiento de aquella periferia sobre la cual levanta sus pretensiones”. (CROCE, 2017, p. 4)

Intertextualidad: diálogos periodísticos, reescritura y tránsito al libro

En los primeros años de su exilio –entre 1972 y 1975– Boal se concentró en la actividad escritural en diversos registros, trabajando activamente en distintos periódicos y en sus propias técnicas actorales. En ese periodo escribió nueve libros, entre los que resultan especialmente conocidos el **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**, **Técnicas latino-americanas de teatro popular**, **200 Jogos para atores e não atores**; las novelas **Milagre no Brasil** y **Jane Spitfire**; las obras teatrales **Torquemada** y **O grande acordo de Tio Patinhas**, y las **Crônicas de Nuestra América**.

Las crónicas son resultado del cruce entre varias fuentes y el “encierro” de Boal, pues el autor vivió el periodo de exilio en Argentina prácticamente en reclusión doméstica.

El señalamiento de su actividad política disidente ante la dictadura brasileña se había extendido ya a Argentina, donde estaba en marcha el *Proceso de Reorganización Nacional*, eufemismo para la dictadura militar encabezada en aquellos años por Jorge Videla, Emilio Massera y Orlando Agosti (SABORIDO; BORRELLI, 2012). Ante ese escenario, Boal, como señala Cecilia en entrevista, no tenía demasiadas posibilidades de trabajo en Buenos Aires y pasó la mayor parte de su tiempo escribiendo:

Y en el peor momento de la dictadura, nosotros estábamos ahí. Tenía momentos de libertad, y momentos horribles donde llegaban los militares. Y en uno de esos momentos nos llegaron mensajes de que en Argentina estaban matando extranjeros... mataban peruanos, uruguayos los militares... y nos llegó el aviso de que si mataban a un brasileño sería a Boal... imagínate la angustia. En esos momentos habíamos decidido tener un hijo... nació Julián [...] Boal quedó muy encerrado en la casa. Yo podía trabajar pero Boal no, era una persona muy marcada, muy perseguida. Pero cuando Boal no sabía qué hacer, escribía un libro. En vez de deprimirse o ponerse de mal humor, escribía. Y le encantaba leer el diario, en cualquier lugar del mundo: Era un placer para él. Pasaba el día, tomaba un

café y leía el periódico. Y así empezó con este juego. Por la mañana leía *El Clarín* y por la tarde *La Razón*... que era un diario muy malo, nadie lo compraba. [...] Boal compraba todas las tardes ese diario y se quedaba leyendo en su escritorio y encontraba esas noticias absurdas. Son todas noticias auténticas, habrá que buscarlas, como ya te dije.¹⁵⁷ Había noticias absurdas de cosas verdaderas... como que la gente para no pagar los trámites horrendos que hay que hacer cuando alguien muere, la gente ponía los cadáveres en los coches y se los llevaba así a su domicilio... Pero por supuesto que Boal inventaba y añadía y exageraba... Y nos leía las crónicas. Y nosotros moríamos de risa... Esa historia de la señora y la fiesta y la familia y los chanchos... eso lo inventaba él. Pero la noticia era verdadera: que la gente tenía que esperar 18 años para poder heredar lo que una vieja les había dejado, porque esa es la ley...¹⁵⁸

Las crónicas de Boal son el resultado de una mezcla singular entre las historias que oía en sus viajes por América Latina o por parte de sus amigos migrantes –testimonios de burocracia absurda, de disciplina exacerbada, de astucia y violencia–, y de sus incisivas lecturas de periódicos locales como el diario *La Razón*, editado en Buenos Aires, (actualmente subsumido al multimedios *Clarín*).

Cabe señalar que si bien las crónicas fueron publicadas originalmente en *O Pasquim*, también se publicaron entre 1976 y 1977 en la *Revista Opção*, editada en Lisboa, Portugal. Se publicaron las siguientes ocho crónicas, algunas de las cuales eventualmente se editaron en formato de libro, como se explicará más adelante: “Nossa Senhora dos Oprimidos”; “Felizmente acabou a censura”; “El hombre que era una fabrica”; “Uma história com um coronel”; “Processo ao macaco ou ser animal não é atenuante”; “Quando se troca uma mulher por uma bicicleta”; “Rosário capital da fé: a história da tríplice conversão de Juan

¹⁵⁷ *Este es un pedido formal que Cecilia Boal me hace, de rastrear las notas originales de *La Razón* para incorporarlas al archivo general del Instituto Augusto Boal.

¹⁵⁸ Cecilia Boal en entrevista, 26 de octubre de 2018, Río de Janeiro.

Iglesias de Dios Santa Cruz”; “O feminismo ainda não chegou às Ilhas Malvinas”.¹⁵⁹

Las crónicas publicadas en *Opção* y las publicadas en *O Pasquim*, a pesar de trabajar los mismos temas y bordar sobre un motivo común, presentan variantes que hablan de la experimentación e intervención continua que Boal hacía de sus textos, probablemente estableciendo criterios entre las líneas de cada publicación. El gesto propicia la formulación de varias hipótesis sobre su proceso de escritura y la noción de “taller” textual, un formato de trabajo que implicaba la revisión, corrección, ampliación y modificación general de sus textos periodísticos continuamente. En cierta medida, esto ocurría por el asiduo intercambio de Boal con su público lector, carácter de sociabilidad escritural que lo acompañaría toda su vida, y que refrenda una preocupación constante por el diálogo activo con el público, y su visión estética del *espect-actor*, noción clave en la estética del teatro del oprimido: un público agente que interviene, roza, modula, re-inventa los textos.

Estas são histórias verdadeiras –histórias que o povo andou me contando, aqui e ali, nestas viagens que eu, errante, ando fazendo desde que saí do Brasil, em 1971. Alguns personagens eu conheço, eu vi: outros, só de ouvi dizer. Nalguns lugares estive – descrevo como repórter. Outros me descreveram – escrevo do mesmo jeito. Estas são todas histórias dos povos de Nuestra América, Nuestra América – aquela que se opõe à América com K! Nuestros Americanos – aqueles que sofrem, pelean e que um dia se libertarão! (BOAL, 1973, p. 1)

Igual que en el caso del *Pasquim* la utilización en español (Nuestra América) de la categoría alude de manera evidente al concepto martiano, pero su uso revela zonas de ambigüedad deliberada que podrían deberse tanto a una voluntad de comprensión comunitaria de las prácticas literarias del continente, como a la resistencia epistémica de los años 70 en Brasil a cualquier forma de control estadounidense en el continente.

¹⁵⁹ Crônicas de *Nuestra América*, revista *Opção*, también disponibles en el acervo digital del Instituto Augusto Boal: <<http://acervoaugustoboal.com.br/cronicas-de-nuestra-america-3>>.

En ese contexto, lo *Nuestroamericano* es por oposición al imperialismo estadounidense (La América con K).

Sin embargo, el uso predominante que va mostrándose en la organicidad del relato, - en el conjunto de crónicas que puestas en conjunto generan un orden de lectura, una narrativa cronística - empata con la noción generalizada en la obra de Boal, de la resistencia de lo pequeño, de la subversión del orden solemne, carácter de lo latinoamericano en resistencia, más cercano por parte de Boal a una construcción retórica desde el exilio brasileño que le permitiera observar a una generación de autores que compartían, en la violencia del desarraigo, una serie de puentes culturales y sociales perceptibles en sus obras y preocupaciones estéticas. Es decir, “devorar” o deglutir¹⁶⁰ en un sentido personal, la categoría política y filosófica de José Martí como detonante para pensar las relaciones humanas establecidas en las muchas regiones culturales que abarcan América Latina, de manera dinámica, móvil, paradójica, problemática, siempre *en proceso*. En proceso, *work in progress*, como sus crónicas, como sus obras de teatro, como las puestas en escena convirtiéndose en actos de ruptura entre el guión, el destino de la pieza y los espect-actores.

Resulta notable el empleo que hace Boal del concepto *Nuestra América* en la Revista *Opção* (Portugal) por muchos motivos, empezando por el anclaje cultural y personal que tiene en Portugal, dado que sus padres eran migrantes portugueses. En segundo término, porque la columna en la que aparecieron publicadas llevó por título *Crónicas de Nuestra América*, decisión editorial consensuada entre el autor y el comité de redacción de la revista. Los gestos de escritura que rodean la existencia de esas crónicas como los textos que conocemos hoy reafirman el interés

¹⁶⁰ En el sentido antropofágico de Oswald de Andrade en la Revista *Antropofagia*, editada en São Paulo entre 1928 y 1929. “Solo la Antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente. Única ley del mundo. Expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos. De todas las religiones. De todos los tratados de paz. Tupi, or not tupi, that is the question.” en “Manifiesto Antropófago”, *Antropofagia*, año 1, no. 1, mayo de 1928. La deglución implica la conversión a través de la digestión, del nutrirse de la fuerza del amigo y del enemigo como metáforas de una conversión de lo existente que pasa por el cuerpo, por la propia experiencia, que une a los sujetos en su divergencia y en su coincidencia.

de interlocución de Boal en toda su obra: el sentido de reapropiación de las noticias leídas en la prensa argentina, el trabajo dialógico al someter sus textos a la escucha de su familia y la publicación en un medio de divulgación periódica como el *Pasquim*, con la dinámica que eso supone.

La escritura periodística en Boal se muestra como un espacio de experimentación, de desafío a lo efímero y de socialización de la palabra que construye un tránsito irregular hacia el libro como objeto. El camino de las crónicas de Boal para integrarse en el cuerpo textual que se convertiría en la edición de *Crónicas de Nuestra América*, ocurre como un segundo momento de la publicación original en *O Pasquim*.

Los autores del semanario crearon su propia editorial, con el propósito de fijar en otro circuito lector algunas colaboraciones gráficas y escritas. La llamaron *Codecri*, palabra inventada por el caricaturista Henfil como acrónimo para "Companhia de Defesa do Criolêu"¹⁶¹. La editorial *Codecri* se fundó en 1968 en el barrio de Ipanema, en Rio de Janeiro y fue dirigida por el periodista Jéferson Ribeiro de Andrade. En el consejo editorial participaron los caricaturistas y periodistas Jaguar, Tarso de Castro, Martha Alencar, Fortuna, Henfil, Millôr, Ziraldo, Ciça, Nani, Zélio Alves Pinto (hermano de Ziraldo), Claudius, Juarez Machado, Redi, Ique, Sérgio Cabral, Sérgio Augusto, Newton Carlos, Ivan Lessa, Fausto Wolf, Paulo Francis e Alberto Dines.¹⁶² La editorial surgió formalmente tras la recepción favorable al homenaje póstumo que el grupo del *Pasquim* hizo a Sérgio Porto (Stanislaw Ponte Preta), con la publicación del libro "Dez em humor" (Diez en humor), hecho como edición independiente que los propios fundadores del semanario costearon (SOUZA, 2009, p. 10). A partir de ese momento prepararon la edición de más de quince títulos, entre los cuales figura, en 1977, el volumen de las Crónicas de Boal.

Codecri ("la editorial del ratón que ruge", como rezaba su lema) fue duramente censurada por el gobierno militar, y en 1981 cerró por completo, habiendo editado varios libros, sostenido la publicación del propio *Pasquim* y lanzado colecciones de revistas de humor -*O Bicho*, *O*

¹⁶¹ No hay un consenso al respecto. Algunas versiones afirman que podría también referirse a "Comité" o "Comando". Cf. Tárík de Souza, *O Som do Pasquim*, Desiderata, Rio de Janeiro, 2009, p.10.

¹⁶² Cf. Jaguar, "Toda a verdade (va lá, meia) sobre o começo do Pasquim" em *O Pasquim: Antologia*, vol. 1 (1969-1971), Rio de Janeiro, Desiderata, 2006, p. 7.

Pato y *Fradim*– comparables en tiraje y alcance a las tiras cómicas de Mafalda, del autor argentino Quino. Además, Codecri lanzó a través de un sello fonográfico “Som do Pasquim” (Sonido del Pasquim) varios discos compactos, versiones menores de los discos de vinil, que difundieron la obra musical de artistas *underground* como Raymundo Fagner, Raúl Seixas y Lupicínio Rodrigues, en una apuesta explícita por reivindicar lo popular contracultural, frente a la distribución discográfica imperante.

Llama la atención la diagramación del libro en términos materiales: el montaje de imagen de portada corrió a cargo de Rafael Siqueira, y se optó por hacer un diseño a partir del grabado de la catrina, la muerte ataviada, del artista mexicano José Guadalupe Posada. En un diálogo reciente (septiembre de 2019, Rio de Janeiro) Cecilia Boal me hizo la precisión de que esta decisión fue de Boal, debido a que en un viaje realizado a México él quedó fascinado por la gráfica de Posada y el culto a la muerte, y adquirió varias reproducciones. La elección de una imagen de gráfica popular mexicana para la portada del libro me hace pensar en el interés explícito del comité editorial del *Pasquim* en todas las manifestaciones de caricatura, impresos populares y grabados latinoamericanos. Pero especialmente resulta significativo en términos del horizonte cultural con que Boal interpreta los vínculos de experimentación visual popular entre Brasil y toda América Latina.

Las caricaturas de Jaguar, Henfil, Mollica, Reinaldo, Mariza, Nani, Duayer, Guidacci, Redi y Demo que acompañan las diez crónicas que integran el libro, son las mismas que acompañaron los textos en su versión hemerográfica. Lo cual muestra la pretensión de continuidad entre la estética y el formato del periódico en su tránsito a la fijación del texto en el formato editorial del libro. La clave de humor y el componente satírico de los textos de Boal fraterniza con las ilustraciones de los caricaturistas del *Pasquim* en todo momento. Es clara la búsqueda por diluir los límites entre géneros literarios y prácticas discursivas, optando por un cruce abierto tanto entre lenguajes visuales y escritos, como entre modelos de escritura cronística, cuentística y dramática.

En un sentido estricto, la crónica –de por sí indefinible– actúa en la escritura de Boal de forma *sui generis*. El autor llama “crónica” a estos textos de carácter híbrido, efímeros, con deliberada voluntad de expresar lo inmediato y habitar el espacio periodístico. Sin embargo, al leerlos, es evidente la matriz de dramaturgia y cuento, casi de fábula que define las crónicas. Boal no parece prestar demasiada atención al rigor genérico que

defina sus textos. Pero emplear la expresión “crónica” si hace explícita su alusión al tiempo, una cierta metáfora del tiempo de la historia, pero también de acontecimientos que “ocurren”, que se repiten, en un bucle indeterminado de tiempo y espacio, tal como emplea la noción de Nuestra América como experiencia cultural que *ocurre*, o, en un tiempo verbal más preciso para su idea de proceso, de gradualidad, “que *está ocurriendo*”.

El cruce de los géneros: crónica, cuento, dramaturgia

La escritura cronística de Boal está atravesada por las múltiples influencias de su formación teatral, y su explícita concepción del teatro como la propia vida, la espectacularidad del palco, las puestas en escena, la agencia actoral de cualquier persona en la toma de decisiones, la representación continua de los roles, y también la posibilidad de transformación del papel desempeñado.

En ese sentido, su trabajo periodístico es ante todo, una realización de su preocupación vital y estética por las formas de habitar el mundo. No croniza en sentido riguroso el tiempo o los acontecimientos, pues sus detonantes de escritura son crónicas previas. Su interés está en el nivel figurativo de la nota, y en ese contexto entra el recurso dramático para la creación de escenas. Cada crónica se construye como una sucesión de escenas que narran hechos concretos, y dado que las acciones ocurren en la brevedad del relato, el efecto de lectura es más parecido al de enfrentarse a una serie de cuentos.

Existe en los textos un manejo de voces y registros diversos. Voces en primera persona cuando los personajes glosan con su intervención la descripción de la voz narradora que le pertenece al cronista:

Assim eram os presentes especiais do coronel: Sempre presenteava a sua própria presença em algum lugar ou acontecimento que não dependia da sua presença. Num domingo, por exemplo, e justamente quando foi promovido a Coronel, Leonides Monleón chamou toda sua família e exigiu que também viesse a empregada (que secretamente cobrou horas extras a Leontina), e disse: “Hoje é um dia especialíssimo, excepcionalmente especial. Portanto, vocês bem merecem um presente fora do comum. Eis aqui: vamos sair juntos. Nem se discute. E já resolvi

onde vamos. Prestem atenção: vamos ao Jardim Zoológico. Lá existem alguns animais novos, que estão aqui de visita, e que nos foram emprestados pelo Zoológico da Capital. Preparem-se: Marchem”

-Bravo, papaizinho!- exclamaram em coro as infelizes criaturas.

(BOAL, 1973, p. 53)

Boal en fragmentos como el anterior, construye en la aparición de las voces concretas de cada personaje, rasgos de personalidad que se acentúan a lo largo del relato, como el autoritarismo del coronel (“Ya decidí, ni se discute”) y la evasión ingenua de los hijos (“Bravo, papito”). Marcas de carácter en los personajes que se realzan con mayor potencia en sus propias voces, que si el autor optara por describir en un solo nivel narrativo sus pensamientos y personalidades.

En ese sentido, vale la pena notar el trabajo dialógico que Boal construye para sus personajes, insinuando acotaciones a la usanza de los guiones teatrales, pero dejando abiertas a la interpretación las circunstancias de entorno y escenario:

-“Quer dizer que o senhor está apaixonado? Pode se perguntar por acaso quem é a feliz dama? Por casualidade, digo eu, por casualidade não estará apaixonado pela minha mulher?”

(O gato já nem conseguia abrir os olhos)

-“Não, não é pela sua mulher, pode ficar tranqüilo...”

-“Tranqüilo estou... seria uma honra... uma verdadeira honra...”

E diante do espanto geral, o Gato se denunciou.

-“Eu estou apaixonado por Dorothy” gritou. “Dorothy! Dorothy! Eu te amo! Dorothy, I love you, I love you”

E cada vez gritava mais, e sentiu uma terrível fúria sem dúvida produzida pela mistura Amor-Dexamyl (que pode ser mortal, às vezes) e tirou do bolso uma enorme quantidade de papéis amassados. O bêbedo não parava de aconselhá-lo:

-“E por que motivo estranho não se declara? Declare-se! O amor sincero é uma emoção muito digna...”

-“Eu já me declarei uma centena de vezes! Mas ela não gosta de mim, não me responde e devolve as minhas cartas. Eu

tenho um amigo que é poeta. Olhem aqui as coisas que ele me ensinou a escrever...”

Olhava os papéis, mas seus olhos já não conseguiam ler [...] Informou aos espectadores (já todos tinham se instalado comodamente em suas cadeiras e naturalmente, continuavam bebendo enquanto escutavam), que sua amada Dorothy não se dignava responder-lhe: simplesmente jogava seus versos na lata de lixo. Como um gato, furtivamente ia o “Gato” de noite remexer o lixo e resgatar os versos sujos de espinha de peixe e pernas de frango. (BOAL, 1973, p. 24)

Existen también en las crónicas, voces introspectivas y voces múltiples interviniendo la narración lineal primaria, voces de procedencia “desconocida” pero que aluden a estados de conciencia, a expresiones de una colectividad censora, como en el ejemplo de la crónica “Processo ao macaco, ou ser animal não é atenuante”:

De repente, num arranque de cólera -lúcida cólera, quase como se fosse um ser pensante- o enorme macaco resolveu vingar-se do público que o apupava. Olhou cara a cara cada um dos seus espectadores que morriam de riso (incluindo a senhora esposa, os filhos e a empregada do Coronel). O enorme bicho pareceu sentir verdadeiro asco pelos gritinhos histéricos que soltavam os dois irmãozinhos. Com soberano desprezo, o macaco sentou-se diante da plateia, assim como se fosse na esquerda baixa do palco, e começou lenta e cinicamente a se masturbar. Escândalo. Terror. Vergonha. E a moral? Onde estamos, Senhor? Onde fomos parar? E agora?? (BOAL, 1973, p. 55)

“¿Dónde estamos, señor? ¿Y ahora?” preguntas que pertenecen a una voz compleja de definir pero fácil de imaginar: en el tumulto de una multitud aglomerada ante el espectáculo del mono, las expresiones en voz alta de los indignados por la inmoralidad del animal: probablemente señoras de alta sociedad, católicos recalcitrantes, etc. La ambigüedad en la descripción de los sujetos enunciantes de tales expresiones es un recurso potente para provocar que sea el propio lector quien imagine los caracteres, y al mismo tiempo crea un efecto difuso, una sensación de

desorden, de murmulo: la mención breve del “escándalo” y su reconstrucción textual en la concatenación de varias preguntas al aire.

A pesar de su renuncia al anclaje en el tiempo extra-textual, el tiempo de la noticia real, Boal no rehúye en sus crónicas al tiempo interno de su narrativa, a construir planos literarios diversos que se empalman y dotan de una densidad peculiar –que busca sencillez en su construcción– todos los textos y construye un ritmo. Ritmo como sensación de pulso interno que densifica, complejiza la escritura, y sitúa planos distintos.

Como en la misma crónica del “Processo ao macaco”, en que la escena del juicio al coronel por haber matado al chango después de que este se masturbara en público, ofrece una variante temporal en que la voz del narrador hace una especie de *time-off*, de distanciamiento cinematográfico para discutir internamente los argumentos jurídicos del caso.

Chegou a compará-lo a Sócrates que, depois de condenado, teve todas as possibilidades de fugir, mas que preferiu a morte para não enganar a justiça. Comparou-o com Sócrates só para provar que o Coronel lhe era infinitamente superior, pois nem sequer havia sido condenado, nem sequer havia sido denunciado: ele mesmo havia criado toda a confusão, para que dela pudesse emergir limpo e sereno. E depois de reconhecer que naquela sala ninguém, nem mesmo ele próprio, o Juiz, tinha o gabarito e a estatura moral superior ao acusado para poder julgá-lo, exortou os membros do júri a pedir-lhe desculpas. “É verdade que o Coronel Leonides Monleón tem contas a ajustar com a Justiça. Mais aqui não cabe dúvida: é a Justiça que lhe deve, neste ajuste de contas...” [...] O promotor, ao contrário, estava sinceramente enraivecido como Coronel. Seus próprios filhos tinham medo de voltarem a visitar o Zoo municipal e, desde o incidente, ele era obrigado a passear com os meninos no parque de diversões que, por falta de competição, tinha aumentado enormemente os preços de cada brinquedo, provocando mesmo uma certa corrida inflacionária, de âmbito local. Por isso não vacilou em pedir a pena de 30 anos de trabalhos forçados para o coronel (pena que aliás não constava do Código Penal). Queria assim castigar não

apenas a morte do símio, como também os traumas infantis e a desordem inflacionaria que os tiros haviam provocado. (BOAL, 1973, p. 59)

El ejemplo es una crítica explícita de Boal a los argumentos de la Justicia, con su particular retórica ampulosa y el empleo continuo de falacias de autoridad para la resolución de los casos. Narra la escena con una seriedad aparente tan convincente que la risa por contraste es inevitable. El absurdo sentencioso, legislaciones ridículas, pero sin perder el rigor esperado en una corte.

Y el discurso final del abogado defensor, apropiándose de la terminología legal y adaptando a uso personal modos y estructuras de retórica latina clásica, define la libertad del coronel:

Gravemente, o advogado tomou a palavra. Baseou seu eloquente discurso numa premissa fundamental: SER ANIMAL NÃO É ATENUANTE! Com estas palavras iniciou a defesa, afirmando que existem animais e animais, e que nenhum animal, por mais animal que seja, e seja da espécie que for, tem o direito de parafrasear Descartes e proclamar que “sou ANIMAL, ERGO, POSSO FAZER TUDO QUE QUISER, SEM RESPEITAR AS CONVENIENCIAS SOCIAIS.” Não senhores! Um animal não pode fazer suas as palavras do ilustre sábio francês a fim de justificar suas próprias imoralidades, seus próprios sentimentos baixos e pervertidos [...] Que pai de família, que homem de coragem teria podido resistir impassível a tamanha afronta? Temos que aceitar que o senhor Leonides Monleón é um homem e que nada de humano lhe é estranho. OU, como diziam os proverbiais latinos, HOMO SUM, HUMANI NIHIL A ME ALIENUM PUTO! (BOAL, 1973, pp. 60-61)

La contundencia del mensaje en la denuncia del perfil irracional del Coronel y semejantes se muestra incluso en el final de la pieza, con un juego verbal que evidencia la ignorancia del coronel y sus prejuicios vitales a través de la narración de un malentendido entre él y su abogado representante:

[OU, como diziam os proverbiais latinos, HOMO SUM, HUMANI NIHIL A ME ALIENUM PUTO!] A sala vibrou com uma admiração incontida. Muitos jogavam para cima seus chapéus, gente desconhecida se beijava (especialmente os mais jovens) e se respirava uma atmosfera de festa, de justiça e de liberdade; O Coronel, entretanto, sempre muito sério, um pouco mais tarde, quando todos os discursos já haviam sido feitos e antes de ouvir a sentença, chamou seu advogado e, depois de felicitá-lo, também o advertiu de que, em relação a última palavra do seu correto discurso, e ainda que fosse essa uma triste verdade, e mesmo considerando que ele se havia expressado em latim, que é uma língua notoriamente morta e digna, ainda assim, “existem certas realidades dolorosas em nossa pátria, no que diz respeito ao sexo, que melhor seria esquecer...” (BOAL, 1973, p. 61)

El resultado final: la crónica, cuya profunda teatralidad y sentido narrativo son visibles en distintos niveles, construye un estado de ánimo pero también una reflexión dura sobre violencia, falta de acceso a la justicia, carencia total de representación de los sectores marginados en sus defensas legales y opresión en segundo término. Llegar a esa conclusión de forma no panfletaria sino con recursos literarios es parte de la apuesta narrativa y crítica de Boal en cada uno de sus textos. Hacer de la palabra un instrumento de observación, de denuncia, de subversión de roles, de crítica feroz a la violencia institucional y al abuso de poder.

Mas quero contar o que ninguém suspeita: O macaco foi severamente condenado, post mortem, e igualmente foram condenados todos os demais macacos da mesma jaula e de jaulas contíguas por entenderem os juízes e os jurados que eles tinham sido coniventes com a ação do falecido, por não terem impedido que esse morto imoral praticasse gesto tão reprovável. A sentença foi cumprida e até hoje os macacos e os macaquinhos recebem aulas de boas maneiras, ministradas por um eficiente veterinário alemão, especialmente contratado, para que possam assim pertencer orgulhosos ao Zoológico de Melo, uma pequena cidade ao norte do Uruguai. (BOAL, 1973, p. 61)

Otro de los grandes cruces genéricos explorados por Boal es el de la palabra escrita y la dimensión gráfica. Al mismo tiempo que sus crónicas disuelven la voluntad de cronizar en un tiempo determinado, optan por emplear elementos de la narrativa, de la prosa, para construir *imágenes* irónicas, giros caricaturescos. Esto se explica, en gran medida, por el enfoque periodístico-satírico del *Pasquim*, pero también por el tono jovial, crítico, lúdico del propio Boal en toda su obra.

Las *Crónicas de Nuestra América*, en términos textuales, se muestran entonces como piezas heterogéneas, caricaturas verbales de amplia voluntad comunicativa, breves, condensadas, híbridas y profundamente irónicas. La subversión de Boal ocurre en el uso mismo del género crónica, resignificando el límite de la escritura, su noción de lo literario y el vínculo que traza entre escritura y transformación humana.

En todo caso, la ironía, la risa que descoloca y la subversión del humor son los puntos comunes a todas las crónicas –tanto en su publicación periodística como en el formato libro– es la experiencia de resistencia del personaje “débil” (mujeres, campesinos, obreros, estudiantes, niños) ante una autoridad amenazante (generales, funcionarios, burócratas, madres, maestros) y constringente. En todos los textos, la dinámica opresor/oprimido se cuestiona desde el absurdo y lo que resalta es la solidaridad, más que el oportunismo (claramente presente también) pero también la violencia y el abuso.

Hay un cierto esquema de astucia, del gozo de deslizarse entre los resquicios de la autoridad y subvertir su solemnidad al mostrarla en su incoherencia humana. Algo parecido al mecanismo de reinención de fábulas que José Martí hace en el ensayo *Nuestra América*, con metáforas como el pequeño sastre frente al gigante de las siete leguas, para explicar una dinámica vertical opresor/oprimido. Incluso en el paralelismo bíblico David/Goliat: la insurrección del débil, con sus propias herramientas.

Una potente herramienta del oprimido es la desacralización de lo autoritario desde el humor, y el humor, en su carácter lúdico, es una constante en la práctica escritural de Boal: los juegos verbales, las transformaciones satíricas, la reapropiación de temas de dominio popular, del folclore y los cuentos de hadas. Elementos que rozan continuamente con la gestualidad irónica de la risa popular, una forma de reír para sobrellevar la violencia y desmontarla.

Un ejemplo de esa operación es la crónica “O homem que era uma fábrica” (El hombre que era una fábrica), en la cual un aspirante

ecuatoriano a obtención de la visa norteamericana resulta ser el único candidato que reúne todos los requisitos solicitados por la embajada estadounidense, entre ellos, contar con la mejor materia fecal de entre los solicitantes:

Bonifácio inflou o peito. Seria esse o primeiro diplomata a quem teria o prazer de apertar as mãos. Minutos depois, abriu-se a porta e entrou um senhor. Gravemente apresentou-se como Cônsul, convidou-o a que o acompanhasse a uma outra sala, com ar refrigerado, e os dois se sentaram. O Cônsul ordenou café e biscoitinhos. Começou explicando com toda seriedade a enorme importância que a pureza da matéria fecal de Bonifácio Perez representava para os interesses da Embaixada dos Estados Unidos da América do Norte. Explicou que, ultimamente, certa imprensa esquerdista vinha denunciando o rigor dos exames a que eram submetidos os candidatos, chegando um jornalista a afirmar que ninguém podia “passar”. Nisto Bonifácio lhes poderia ser muito útil, como prova em contrário. “Queremos mostrar que, mesmo vivendo nas condições miseráveis em que vive a maioria da população desta cidade, mesmo assim, as pessoas verdadeiramente limpas e higiênicas podem aspirar a produzir uma matéria fecal, se não perfeita, pelo menos perfeitamente aceitável por nosso Consulado. O dinheiro não é tudo na vida, meu querido senhor Bonifácio Perez. O senhor sabe disso melhor do que eu...” (BOAL, 1973, p. 41)

La noticia es verdadera, y la crónica es una variación sobre una nota rescatada de Guayaquil, Ecuador. Boal interviene la nota y la teatraliza para criticar la lógica del “emprendedor”. El protagonista, al poseer “la mejor mierda de Guayaquil” se convierte en empresario de sus propios desechos, lucrando con su mierda pues naturalmente ésta adquiere un valor de cambio que la convierte en un producto de consumo. Bonifácio y su mejor amigo empiezan a vender las heces en latas a los aspirantes al permiso migratorio, quienes de ese contrabando hacen pasar la mierda por propia y obtienen la esperanza de ser admitidos en el país.

La mordacidad del texto es evidente. Las heces evaluadas con el mejor puntaje en el procedimiento de inspección para obtención o no de la visa americana, son en muchos niveles una metáfora de la persecución al cuerpo, de la atrocidad cometida en las revisiones contra ciudadanos latinoamericanos pobres en búsqueda de ingreso a los Estados Unidos, de la intransigencia de lo legal, y funcionan narrativamente como una imagen que sin señalar abiertamente brutalidad, violencia, injusticia, humillación, alude a esas prácticas, confrontándolas en el absurdo humano que representan.

A esas operaciones Boal recurre continuamente: desmontar a partir de la risa (una peculiar risa) el lugar del opresor frente al oprimido, formulación que eventualmente concretaría en su famosa “Estética del Oprimido” (1985). La lectura en voz alta de su trabajo ante sus amigos y familia inmediata, en espacios de sociabilidad domésticos que representaban un refugio migrante ante el exilio y la persecución. Un “morir de risa”, como señala Cecilia, para “vivir un poco”, para encontrar sentido. El lugar que la risa y el afecto tenían como consuelo ante la distancia. La proximidad que la reflexión crítica sobre las contradicciones y alegría de las historias recogidas en las crónicas establecía entre los muchos pueblos del territorio dinámico de América Latina, continuamente definiéndose y re articulándose.

Assim são as coisas: Nuestra América, a Nossa América, não é muito conhecida em outros continentes. Muitos professores universitários norte-americanos pensam que Buenos Aires é a capital do Rio de Janeiro, por isso ninguém pode se admirar da ignorância da pobre Dorothy... (BOAL, 1973, p. 18)

El cronista disuelve la conciencia autoral y formula personajes. Entonces existe una voz que narra los sucesos de la crónica citada “El gato, la mujer de Johnny y la bicicleta de motor”, y que observa como una especie de testigo-narrador, profundamente histriónico. Y la aseveración citada en el pasaje anterior corresponde a esa voz que glosa los pensamientos y prejuicios de los personajes involucrados. En este caso para definir desde la multiplicidad de voces, eso que Nuestra América es o podría ser. ¿Para quién?

Em Crônicas de Nuestra América, portanto, Boal aborda questões sociais e políticas pelo viés do cidadão comum, o anônimo habitante das cidades sul-americanas, “invisível”, como ele próprio dizia sentir-se em Buenos Aires. Como se realizasse fotografias de rostos desconhecidos, o autor expõe, através destes retratos literários, as forças de todo um sistema de exploração. (ANDRADE, 2014)

Las crónicas mismas son una exploración de esas pequeñas historias, la micropolítica. La comprensión de Boal de lo privado como público y político, de la importancia de la participación ciudadana en el protagonismo de los procesos sociales.

Meu amigo, eu quero lhe fazer uma proposta honrada. Eu amo a sua bicicleta e o senhor ama a minha senhora esposa. Vamos fazer uma troca. Eu vou embora das Malvinas, vou para o continente. Tenho que dispor de todas as minhas “coisas”. Já vendi minha geladeira, minhas cadeiras, a mesa de jantar... quase tudo. Com a minha senhora esposa, que não está à venda, posso fazer uma troca! Ela não gosta da ideia de ir viver em Buenos Aires, prefere ficar por aqui. Além disso, lá, ela me seria muito pouco útil. Mas numa cidade grande, a sua bicicleta a motor, ao contrário, pode-me ser de grande utilidade... (BOAL, 1973, p. 30)

El pasaje anterior pertenece a la crónica “‘El gato’, la mujer de Johnny y la bicicleta de motor”. En el texto se muestra justamente la transacción descrita: un hombre cambia a su mujer por una bicicleta. Todo ello en el contexto de disputa territorial de la Argentina con Inglaterra por las Islas Malvinas con Inglaterra. En la crónica palpita todo el tiempo la dimensión de dominación imperial y la vida de los habitantes de las islas, en sus pequeños gestos, en sus grandes batallas cotidianas. La vida como una lucha. El hambre, el hastío. El dolor. La mujer nunca tiene voz en el relato: son los hombres quienes ofrecen el pacto de cambio entre sí. La vida privada en su profunda politicidad violenta.

Un re-significar los límites y alcances de la intervención popular en el propio proceso de liberación. El trabajo por lo cotidiano, en su crueldad y belleza, mostrando así los sentidos que encuentra en la

resistencia colectiva, frente a las represiones ejercidas contra la población desde la verticalidad de los Estados militares.

Sobre el ingenio de Boal para mostrar las dinámicas de subyugación sexual, económica, política que palpita en el relato de esta crónica, afirma Clara de Andrade:

A crônica revela com extrema delicadeza e habilidade por parte do escritor Boal, a permanente situação de opressão contra a mulher, ao ponto de ser tratada como mero objeto a ser possuído e mesmo “trocado”. É notável também nesta crônica o olhar mais subjetivo do autor: o tema da opressão aparece nas entrelinhas daquela situação um tanto estranha, através da qual ficam nítidas para o leitor as relações sexistas de poder e subjugação do outro. Todos os personagens, por sua vez, independentemente de sua posição neste jogo de forças, são construídos por Boal de maneira mais psicológica do que nas outras crônicas: todas e todos apresentam um mundo interno, humano, com desejos, frustrações e objetivos bastante concretos a serem alcançados. (ANDRADE, 2014)

En el discurso crítico de sus textos, Boal continuamente desordenaba los roles de poder y privilegio de los personajes opresores, subvertía la lógica del “sentido común” y mostraba lo fecundo de la cotidianidad como una lucha vivida desde la alegría y la resistencia: la búsqueda del pan, del juego, del trabajo (el laburo), de la vida misma, frente a la irracionalidad violenta de la burocracia en las embajadas, escuelas, departamentos de policía. El poder retratado teatralmente en la fractura de su solemnidad, desde la ultra ridiculización.

Una manera del decir que bordea las zonas oscuras de lo subjetivo, y construye voces vitales, rabiosas, potentes.

Irónicas.

BIBLIOGRAFÍA

ANDRADE, C. **O exílio de Augusto Boal: reflexões sobre um teatro sem fronteiras**, Rio de Janeiro, Dissertação de mestrado, Programa de

Pós-Graduação em Artes Cênicas, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2011.

ANDRADE, C. *Crônicas de Nuestra América: histórias de Boal no exílio. Outras palavras*, Revista de Literatura, septiembre 2014. Disponible en: <<http://outraspalavras.net/mundo/america-latina/cronicas-de-nuestra-america-historias-de-augusto-boal-no-exilio/>>.

BETTO, F.; BOFF, L.; DAVALOS, A. H. *La unidad de cristianos y marxistas: ¿Una utopía realizable?*, prólogo de Rafael Hidalgo. La Habana: Centro de estudios sobre América, 1989.

BOAL, A. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

BOAL, A. *Crônicas de Nuestra América*. Rio de Janeiro: Codecri 1973.

BOAL, A. *Hamlet e o Filho do Padeiro: Memórias Imaginadas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000.

BOFF, L. *Virtudes para um outro mundo possível*. Santander: Editorial Sal Terrae, 2007.

CANNABRAVA FILHO, P. Augusto Boal: o subversivo maravilhoso. *Outras palavras*, Revista de Literatura, septiembre 2014. Disponible en: <<http://outraspalavras.net/mundo/america-latina/augusto-boal-o-subversivo-maravilhoso/>>.

CROCE, M. Presentación In: _____. *Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña*, Tomo I. Buenos Aires: EDUVIM, 2016.

DAGNINO, E. *Cultura, cidadania e democracia: a transformação dos discursos e práticas na esquerda latino-americana*” In: ALVAREZ, S. E.; ESCOBAR, A. (coords.), **Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos: novas leituras**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

HÉLDER CÂMARA, D. *La iglesia en el desarrollo de América Latina*. Madrid: Zero, 1965.

FREIRE, P. *Pedagogía de la autonomía: saberes necesarios para la práctica educativa*, traducción de Guillermo Palacios. México: Siglo XXI, 2012.

FREIRE, P. *Pedagogía del oprimido*, traducción de Jorge Mellado. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.

JAGUAR. *Toda a verdade (va lá, meia) sobre o começo do Pasquim*. In: *O Pasquim: Antologia*, vol. 1 (1969-1971). Rio de Janeiro: Desiderata, 2006.

JUNIOR, G. *A Morte do Grilo: A História da Editora A.C. e do gibi proibido pela ditadura militar em 1973*. São Paulo: Peixe Grande, 2012.

SABORRIDO, J.; BORRELLI, M. *Voces y silencios: la prensa argentina y la dictadura militar (1976-1983)*. Eudeba: Buenos Aires, 2012.

Exilio, ironía y resistencia en *Crónicas de nuestra América*:
migración editorial del periódico al libro | 341

SOUZA, T. O *Som do Pasquim*. Desiderata: Rio de Janeiro, 2009.

Recebido em: 07/09/2019

Aceito em: 21/09/2019

JOSÉ REVUELTAS Y EL SER NACIONAL MEXICANO:
CONTINUIDADES Y MUTACIONES ENTRE LA NOVELA Y EL
ENSAYO

*JOSÉ REVUELTAS E O SER NACIONAL MEXICANO:
CONTINUIDADES E MUTAÇÕES ENTRE O ROMANCE E O
ENSAIO*

Solange Victory¹⁶³

RESUMEN: Este trabajo se propone reflexionar acerca de la congruencia entre el proyecto político-intelectual del escritor mexicano José Revueltas - tal como este se declara en sus ensayos teóricos y en su praxis militante- y sus novelas. Se partirá del diálogo polémico con aquellas interpretaciones que proponen una contradicción entre tales zonas del proyecto creador del autor. Esta problemática será abordada a partir de la lectura, el análisis textual y la comparación de *El luto humano*, novela de 1943, y “Posibilidades y limitaciones del mexicano”, ensayo de interpretación histórica de 1950. Se hará foco en el modo en que en estos textos aparece, funciona y es puesto en tensión el discurso identificado con la corriente de pensamiento conocida como “filosofía de lo mexicano” o ensayo sobre el “ser nacional mexicano”. Si bien la comparación superficial entre los textos arroja la ya estudiada contradicción entre novela y ensayo “político” que nos interesa analizar aquí, a través de la argumentación del artículo se concluirá por demostrar que tanto en ambos es posible leer una relación de tensión con la corriente de pensamiento conocida como filosofía de lo mexicano, aunque la crítica se emprende de modo diverso en cada género. De esta forma, se demostrará que es posible pensar en una coherencia o una unidad de índole superior entre ambas zonas textuales, unidad ya esbozada por el propio Revueltas a través del concepto de “realismo materialista-dialéctico” como eje para su escritura.

Palabras clave: José Revueltas; filosofía de lo mexicano; ensayo; novela; realismo.

¹⁶³ INDEAL-Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires-UBA/CONICET

RESUMO: Este trabalho pretende refletir a propósito da congruência entre o projeto político-intelectual do escritor mexicano José Revueltas – tal como este afirma em seus ensaios teóricos e em sua práxis militante- e os seus romances. Partiremos do diálogo polêmico com aquelas interpretações que propõem uma contradição entre tais áreas do projeto criativo do autor. Este problema será abordado a partir da leitura, análise textual e comparação entre *El luto humano*, romance publicado em 1943, e "Posibilidades y limitaciones del mexicano", ensaio de interpretação histórica do ano 1950. O foco será colocado sobre a maneira em que nesses textos aparece, funciona e se tensiona o discurso identificado com a corrente de pensamento conhecida como "filosofia do mexicano" ou ensaio sobre o "ser nacional mexicano". Embora a comparação superficial entre os textos lance a já estudada contradição entre romance e ensaio "político" que nos interessa analisar aqui, através da argumentação do artigo, se concluirá por demonstrar que tanto no romance quanto no ensaio é possível ler uma relação de tensão com a corrente de pensamento conhecida como filosofia do mexicano, ainda que crítica se empreenda de modo diverso em cada gênero. Desta forma, será demonstrado que é possível se pensar uma coerência ou uma unidade de natureza superior entre as duas áreas textuais, uma unidade já esboçada pelo próprio Revueltas através do conceito de "realismo materialista-dialético" como eixo de sua escrita.

Palavras-chave: José Revueltas; filosofia do mexicano; ensaio; romance; realismo.

1 Introducción: proyecto intelectual y literatura

Los estudios críticos sobre la obra de José Revueltas han revisado con ahínco las numerosas dualidades que recorren los textos de este autor. Marxismo y cristianismo, marxismo y existencialismo, tierra y desarraigo, mundo letrado y universo campesino son algunas de las tantas polaridades que han sido abordadas en detalle como tensiones presentes y como motores narrativos de sus textos (Cf. PAZ, 1984; NEGRÍN, 1989; DABOVE, 2007). En la base de todas esas contradicciones, quizás incluso como su causa profunda, es también un lugar crítico muy transitado aquel que señala la incongruencia entre el proyecto político del autor, declarado explícitamente a través de sus crónicas y su extensa obra ensayística - pero sobre todo a través de su praxis política como militante, tanto del comunismo como de la izquierda no comunista, a lo largo de su vida - y la visión desencantada y pesimista del mundo que puede leerse en sus obras

narrativas, novelas y cuentos de ficción, en visible tensión con el paradigma materialista histórico que rige el proyecto explícito del autor.

No es nuestra intención negar aquí la posibilidad de que la literatura bien pueda establecerse como un espacio de fuga con respecto a la voluntad del autor, incluso una zona donde sus convicciones ideológicas, estéticas y culturales más asentadas en el ámbito público tiemblan y entran en contradicción. No es necesario insistir sobre la posibilidad teórica de estas relaciones no armónicas entre la ideología de un autor y la ideología de su texto, cuyo abordaje puede ser considerado a partir de los desarrollos ya clásicos de Georg Lukács (1965) y Fredric Jameson (1989).¹⁶⁴ Sin embargo, consideramos que en el caso de José Revueltas, tal falta de armonía parece, en principio, difícil de aceptar y merece una nueva discusión.

Si, como lo indican las numerosas semblanzas que lo evocan (SANCHEZ REBOLLEDO, 2015; GONZÁLEZ ROJO ARTHUR, 2015), José Revueltas fue un epítome de la coherencia entre los principios y las acciones, un símbolo de honestidad y de rectitud humana, política y literaria, proponemos instalar una duda sobre la falta de unidad o la existencia de una contradicción entre sus textos –y su “credo”– “políticos” y sus obras “literarias”. Porque, asimismo, la frecuente indicación acerca de la contradicción entre literatura y política en su obra obedece en última instancia a la misma lógica que en vida del autor permitió las

¹⁶⁴ De Lukács (1965), se puede considerar como modelo de análisis su clásico estudio sobre *Las ilusiones perdidas*, de Balzac, donde el crítico demuestra cómo las imágenes que el texto balzaciano construye en relación con lo social se desprenden y superan la ideología conservadora del autor, habilitando la posibilidad de una contradicción entre la imagen subjetiva del mundo del creador y la autonomía de sus criaturas, que retratan el triunfo espiritual y material del capitalismo en la sociedad francesa. Por su parte, Fredric Jameson (1989) en su análisis de *Lord Jim* de Joseph Conrad concibe el proceso de textualización o la voluntad de estilo como un acto complejo, donde pueden coexistir materiales radicalmente diferentes -progresistas y reaccionarios- dentro de una misma obra. Jameson propone la aplicación de códigos mediadores entre lo social y el estilo, entre los que la causalidad como relación entre ambos espacios es tan solo una posibilidad entre otras, y los términos “ideológico” y “utópico” para señalar estas dos direcciones que pueden encontrarse tensionadas en la misma escritura.

acusaciones del dogmatismo partidario y político contra sus novelas, frente al que Revueltas luchó incansablemente.

Siguiendo el razonamiento comenzado por estudios anteriores como el de José Manuel Mateo (2011, p.17-20) en *En el umbral de Antígona*, donde este autor se propone estudiar las interacciones entre reflexión estética y práctica narrativa en Revueltas partiendo de un debate con aquellos abordajes que proponen una inconsistencia entre la “estética asumida explícitamente” por el autor y la que “se desprende” de sus novelas, en este trabajo nos proponemos reflexionar acerca de la congruencia entre proyecto político del autor –tal como este se declara en ensayos de interpretación nacional, históricos y políticos– y sus novelas. Asimismo, partiremos del diálogo polémico con aquellas interpretaciones de la obra revueltiana que proponen una contradicción entre tales zonas del proyecto creador del autor.

Esta problemática será abordada a partir de la lectura y la comparación de *El luto humano*, novela de 1943, y “Posibilidades y limitaciones del mexicano”, ensayo de interpretación histórica de 1950, poniendo el eje en el modo en que en estos textos aparece, funciona y es puesto en tensión el discurso identificado con la corriente de pensamiento conocida como “filosofía de lo mexicano” o ensayo sobre el “ser nacional mexicano”. En tanto la reflexión sobre lo mexicano puede considerarse el paradigma hermenéutico hegemónico del México moderno –como se explicará en la siguiente sección–, se trata de un eje representativo para observar las posturas e intervenciones del autor sobre la historia y la política de su país. Por otro lado, la comparación superficial entre los textos arroja la ya estudiada contradicción entre novela y ensayo “político” que nos interesa analizar aquí. Mientras que en “Posibilidades y limitaciones...”, el autor propone una crítica a los pensadores que buscan una especificidad de la psicología y la identidad mexicanas a través de un análisis histórico de la categoría de “mestizaje”, *El luto humano* ha sido tradicionalmente interpretada como una novela imbuida de los giros y las ideas propias de las reflexiones sobre el ser nacional en pleno auge hacia los años cuarenta y cincuenta en México y en el resto de Latinoamérica. Incluso, Ruiz Abreu (2015, p.67) propone que “*El luto humano* [se] ha convertido [...] en la punta de lanza de otros escritores que vinieron después. Octavio Paz, amigo de Revueltas y su contemporáneo, escribió *El laberinto de la soledad* (1950) con la misma intención: describir el paisaje turbulento del alma nacional y llegar así a

conocer su origen”.¹⁶⁵ Analizar en detalle estos presupuestos críticos, verificando su anclaje textual, nos ayudará a comprender el funcionamiento de esta aporía entre ensayo y novela en la escritura de Revueltas a partir del abordaje de un eje preciso en el que es posible observar su dialéctica.

Se propondrá en este trabajo que tanto en la novela como en el ensayo es posible leer una relación de tensión con la corriente de pensamiento conocida como filosofía de lo mexicano, aunque la crítica se emprende de modo diverso en cada género. El objetivo es demostrar, a partir de la comparación de los modos del ensayo y la novela tal como se expresan en estos textos pertenecientes a la obra de José Revueltas, que es posible pensar en una coherencia o una unidad de índole superior entre ambas zonas textuales, ya esbozada por el propio Revueltas en la defensa que, en su prólogo a la segunda edición de 1961 de su primera novela, *Los muros de agua* (1941), hace de la construcción de un “realismo materialista y dialéctico” (REVUELTAS, 1984, p. 20).

Antes de avanzar con el análisis textual del ensayo y la novela, y luego de una breve contextualización del corpus de textos seleccionados en el marco de la obra completa y la trayectoria intelectual de José Revueltas (apartado 2), repasaremos brevemente el campo de los estudios sobre el ser nacional en el México de los años cuarenta y cincuenta y situaremos al autor en los debates de este espacio, con el fin de comprender mejor las operaciones que se identificarán en los textos (apartado 3). Por razones de orden expositivo y a los fines de la argumentación, nos dedicaremos primero al estudio de “Posibilidades y limitaciones del mexicano” (apartado 4) y luego a *El luto humano* (apartado 5), aunque la novela sea cronológicamente anterior a la publicación del ensayo. Concluiremos con algunas reflexiones que se desprenden de la comparación de las obras (apartado 6).

¹⁶⁵ Si bien en el artículo citado (2015, p.67) y en su excelente biografía sobre el autor (2014, p. 202) Álvaro Abreu Ruiz propone que *El luto humano* anticipa *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, en otra oportunidad (2010, p. 159) también señala el contraste entre la visión trágica de la Revolución Mexicana que José Revueltas construye con la que Paz diseña en su ensayo.

2 Entre el luto y la posibilidad

A los textos elegidos para comparar en este trabajo los separan siete años. La distancia se agranda si tenemos en cuenta que la novela y el ensayo pertenecen, siguiendo la propuesta de Ruffinelli (1976, p.61-62), a dos “períodos” diferentes de la producción de Revueltas.

El luto humano fue la segunda novela publicada por el autor, en 1943. Con amplia aceptación entre la comunidad crítica e intelectual, la novela, sin llegar a ser un *best seller*, también tuvo éxito de público, dentro de las posibilidades del campo lector mexicano de los años cuarenta (ABREU RUIZ, 2014, p. 198). La recepción inmediata la percibió como una novedad dentro de la narrativa de tema nacional en México y, aunque algunos compañeros de partido la consideraron inadecuada por su perspectiva fatalista -Juan Almagre (1996a, p. 382), por ejemplo, la llamó “tratado de necrofilia espiritual”-, se trataba de una obra que todavía podía generar adhesiones entre las filas de intelectuales comunistas en las que José Revueltas se ubicaba. Este fue el caso de Enrique Ramírez y Ramírez (1996, p. 381) que a la par que amonestó duramente *Los días terrenales*, defendió *El luto humano*, diciendo que esta obra “acertó a captar la hondura y la grandeza del pueblo mexicano en su lucha contra la miseria”.

“Posibilidades y limitaciones del mexicano” es un ensayo publicado en 1950, fruto de las preocupaciones del autor por la ontología del “ser” nacional impulsada por el grupo Hiperión. José Revueltas se ocupó de la problemática en diversos textos, hoy en día compilados en su mayoría en el volumen *Ensayos sobre México* (1985) de las *Obras completas* n° 19 de José Revueltas publicadas por Era y editadas por Andrea Revueltas y Philippe Cheron (NEGRÍN, 1996, p.277).

El ensayo fue publicado poco tiempo después de que Revueltas retirara de circulación la novela *Los días terrenales* (1949) y suspendiera la representación de la obra teatral *El cuadrante de la soledad* (1950) debido a los violentos ataques recibidos de parte del dogmatismo partidario comunista, que acusó a sus escritos de “destacar la tenebrosa selva de nuestra América negra, sin mostrar la salida hacia la luz” (NERUDA apud ANÓNIMO, 1996, p. 395), de “coincidir” con la filosofía sartreana (ALMAGRE, 1996a, p. 382) y de presentar al partido del proletariado como un “basurero moral” y al hombre como un “ser inmundado, sin salvación” (ALMAGRE, 1996b, p. 386). La viva polémica periodística que se agitó en torno a esta novela donde Revueltas realiza un devastador retrato de las internas del PCM durante su clandestinidad, seguida de la

autocrítica del autor en 1950, marcan un antes y un después en su escritura y en su carrera intelectual. Por eso Ruffinelli (1976, p. 61-63) propone la división de la producción de Revueltas en dos momentos separados por la publicación de *Los días terrenales*. Mientras que en la primera etapa –que abarca las novelas *Los muros de agua* y *El luto humano* y los cuentos de *Dios en la tierra* (1944)– la escritura de Revueltas aparecería, según Ruffinelli, como una praxis al servicio de la acción militante, dado que entonces el autor es aún un “hombre de partido”, “sin contradicciones”; el segundo momento estaría diferenciado por el ingreso a su escritura de lo “conflictual político” como problema. Si bien consideramos crucial la autocrítica de 1950, sin embargo, creemos que “lo conflictual político” también está presente en el “primer” Revueltas, dado que, como el mismo Ruffinelli propone más adelante en su argumentación, ya *El luto humano*, por ejemplo, pone en tensión una visión sombría del hombre que contrasta con la doctrina estética zhdánovista,¹⁶⁶ promulgada por el partido comunista y con la que, como veremos, también la escritura de Revueltas debe saldar sus cuentas (p.66).

Por lo tanto, se debe tener en cuenta que mientras *El luto humano* es previo a este gran quiebre que se produce en la carrera revueltiana, el ensayo es justo posterior al proceso de revisión al que hacia 1950 el autor se está sometiendo.¹⁶⁷ Es decir que el ensayo se ubica en lo que podría

¹⁶⁶ Andréi Zhdánov fue un político soviético, miembro del Politburó y del Secretariado del Comité Central del Partido Comunista. Desde 1946, estuvo encargado de supervisar las actividades del Agitprop –o Departamento de Agitación y Propaganda del partido– cuya función era proteger la “pureza” ideológica de la cultura soviética bajo el mandato de los preceptos del realismo socialista, estética oficial del Estado desde los años treinta, que reemplazó los estilos “burgueses” anteriores a la Revolución de Octubre por formas de arte que se consideraban comprometidas con la representación admirativa de la vida de la clase proletaria y la difusión socialismo. El decreto Zhdánov fue la resolución del Politburó emitida el 10 de febrero de 1948 contra una ópera del compositor Vanó Muradeli, que dio inicio a una serie de persecuciones y críticas contra otros compositores soviéticos como Dmitri Shostakóvich y Serguei Prokófiev, muchos de los cuales posteriormente fueron presionados para formular arrepentimientos públicos.

¹⁶⁷ Hacia el final de su vida, sin embargo, y luego de lo que algunos críticos identifican como un período de “reflujo” posterior a su

pensarse como un momento de reformulación de algunas convicciones, políticas y estéticas, del autor. José Manuel Mateo (2011, p. 21-27) demuestra que, en términos estéticos, la autocrítica de 1950 no implicó en ningún momento una adhesión de Revueltas a los preceptos del “realismo socialista” ni una renuncia al realismo “materialista” y “dialéctico” como guía en su escritura. De la misma forma, podremos comprobar aquí que muchas de las críticas y tensiones que José Revueltas propone teóricamente en su ensayo de 1950 “Posibilidades y limitaciones...” sobre la problemática de la filosofía de lo mexicano, ya estaban contenidas en 1943 en *El luto humano*, a pesar de las zonas y fragmentos del texto aparentemente coincidentes con esta tendencia de pensamiento y sus ideas.

3 Encuentros y desencuentros con una filosofía de época: José Revueltas y la reflexión sobre lo mexicano

Hacia la década de 1940, cuando José Revueltas comienza a publicar, la reflexión profunda acerca de la esencia de la identidad nacional y la interrogación de las causas de la decadencia actual del país estaban todavía a la orden del día en una corriente de pensamiento que ligaba nación y ensayo. Por supuesto, este movimiento de “interpretación” ni era novedoso ni se limitaba a los confines mexicanos, sino que abarcaba una serie amplia, que recorría toda Latinoamérica, de “ensayos sobre el ser nacional”.

Desde fines de los cuarenta hasta comienzos de los cincuenta, en México, la reflexión estuvo dominada por la actividad de un grupo de intelectuales conocido como Hiperión, nucleado en torno al profesor exiliado republicano José Gaos, a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y al Colegio de México. Entre sus principales miembros se encontraban Emilio Uranga, Luis Villoro, Jorge Portilla y Leopoldo Zea. El grupo se constituyó como una élite cultural a partir de una combinación de actividades de corte académico y de su presencia en los

autocrítica, expresado en sus novelas *En algún valle de lágrimas* (1956) y *Los motivos de Caín* (1957) (ESCALANTE, 1996, p. XXIX; REVUELTAS; CHERON, 1996, p. 325), tal proceso lo llevaría a ratificar sus convicciones de 1949 sobre la libertad artística a través de su novela *Los errores* (1964), donde vuelve a emprender una dura crítica al estalinismo (ESCALANTE, 1996, p. XXX).

suplementos culturales más importantes del país. Además, fueron responsables de la creación de la colección “México y lo Mexicano”, de editorial Porrúa, y de la fundación del “Centro de Estudios sobre el Mexicano y sus Problemas” (SANTOS RUIZ, 2015, p. 175).

Sin embargo, la interpretación nacional tenía en el ensayo y la filosofía mexicanos antecedentes notables. Por ejemplo, en el Ateneo de la Juventud, con las obras de Antonio Caso y de José Vasconcelos, que propusieron por primera vez la integración del indígena al progreso y la modernidad a través de la defensa del mestizaje, así como en el clásico *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), de Samuel Ramos, que postuló una interpretación de la inferioridad esencial del mexicano basada en el psicoanálisis freudiano y el determinismo positivista, con el fin de proponer su superación (RUIZ ABREU, 2014, p. 188- 190).

El aporte del grupo Hiperión a esta tradición estuvo ligado a la apropiación en México, de la mano del ya nombrado Gaos y otros exiliados españoles, de nuevos paradigmas filosóficos, como la fenomenología alemana, la filosofía idealista (ESCALANTE, 2016, p. 105) y el existencialismo sartreano. Como explica Edith Negrín (1996, p. 277): “Al decir de Gaos, la actividad tendiente a elaborar una filosofía del mexicano pasó, con estos pensadores [los filósofos integrantes del grupo Hiperión] de una orientación preferentemente fenomenológico-esencialista [representada por Samuel Ramos] a una orientación preferentemente fenomenológico-existencialista”.¹⁶⁸ Puede decirse que es tal recepción crítica del existencialismo la que aproxima la obra de José Revueltas a las ideas de los Hiperiones dado que, como continúa Negrín (1996, p. 277): “De las actividades de los estudiosos que rodeaban a Gaos surgió una especie de atmósfera existencialista cuyas resonancias de alguna forma alcanzaron al joven Revueltas, si bien este autodidacta no formó nunca parte de la academia establecida”.

En verdad, la relación de José Revueltas con la filosofía existencialista no fue homogénea a lo largo de toda su trayectoria. Sobre todo, tal vínculo sufrió modificaciones a partir de la polémica causada por

¹⁶⁸ Un ejemplo del modo en que los filósofos de Hiperión se apropiaron de algunas concepciones del existencialismo para pensar la condición de la filosofía latinoamericana puede leerse en el libro de Leopoldo Zea *La filosofía americana como filosofía sin más* (1969).

Los días terrenales.¹⁶⁹ Cabe recordar que fueron los elementos identificados como “existencialistas” en su texto los que despertaron una reacción más hostil de parte de los compañeros de partido del militante. Las relaciones entre el paradigma marxista y el existencialista han sido, históricamente, las de una constante polémica. El existencialismo representa para el marxismo un enemigo casi irreductible en tanto es, desde la visión del último: “la ideología de la burguesía decadente, utilizada magníficamente por los mercaderes de la guerra para envenenar a las masas y aplastar todo espíritu de lucha”, como propone un artículo anónimo que, publicado en *La voz de México*, órgano del PCM, el 30 de julio de 1950, formó parte de la polémica en prensa sobre *Los días terrenales* (ANÓNIMO, 1996, p. 96). Sin embargo, más allá de las zigzagueantes declaraciones que Revueltas haya podido hacer y tener sobre esta filosofía a lo largo de su vida, muchos estudiosos de su obra coinciden en reconocer que el existencialismo, su concepción del ser humano y del mundo, están presente como núcleo generador en la narrativa de Revueltas (Cf. NEGRÍN, 1996; KOUÏ, 1996).

¹⁶⁹ Un recorrido por la autocrítica y las opiniones del autor sobre el existencialismo es resumido por Andrea Revueltas y Philippe Cheron (1996, p. 325): “En un primer momento reacciona contra la crítica, pero poco después, frente al peso de la censura dogmática, empieza en él un proceso de autodenigración [...]. Es así como al responder a la acusación de existencialista, retoma los mismos argumentos dogmáticos para condenar esta corriente filosófica. Esta actitud va a ir cambiando poco a poco. En 1954, su opinión sobre el existencialismo es más matizada; sin embargo en 1955, al querer reingresar al PCM, vuelve a asumir su posición autocrítica. Más tarde, después del XX Congreso del PCUS (1956), su posición va a ir evolucionando hacia una reivindicación de la crítica asumida en *Los días terrenales* y hacia una revalorización de Sartre y del existencialismo. En 1964, frente a una pregunta expresa sobre existencialismo, afirma claramente su posición crítica hacia el estalinismo y el dogmatismo, que no abandonará hasta su muerte”. En 1960, Revueltas envía al propio Jean-Paul Sartre una carta personal con motivo de su visita a Cuba, donde le remite una copia de su “Carta de Budapest” (1957) y le plantea la urgencia de incorporar a los escritores latinoamericanos a la lucha contra el estalinismo, tarea en la que expresa considerarse solo (ESCALANTE, 1996, p. XXX).

Además de lo que podríamos denominar esta “afinidad filosófica” general que vincula a Revueltas con los Hiperiones a través del existencialismo, el autor tuvo relaciones concretas con el grupo, con el cual interactuó e incluso sostuvo debates, como el que analizaremos aquí a través de su ensayo “Posibilidades y limitaciones...”. Dos anécdotas relatadas por Leopoldo Zea con respecto a sus encuentros con Revueltas arrojan luz sobre algunos aspectos de esta relación. En 1951 Revueltas fue invitado a una serie de conferencias sobre el ser y la cultura del mexicano de las que participó también Leopoldo Zea y que, según este último, significaron la constitución formal del grupo Hiperión (ZEA, 1996, p. XXVI):¹⁷⁰ “Revueltas fue invitado a dar una conferencia, lo que aceptó con mucho entusiasmo. Tartamudeó algunas palabras y, poniendo la cabeza sobre la mesa de la conferencia, empezó a dormir profundamente. No necesitaba palabras; la gente, sorprendida, le dedicó una ovación”. Aunque la evocación de Zea es vaga, revela, sin embargo, el modo de participación efectiva pero lateral de Revueltas en los debates del grupo, como una presencia que, sin palabras, resultaba activa.

El segundo encuentro que Zea evoca se refiere a la aparición del escritor en sus clases de Filosofía de la Historia en la facultad para hablar acerca de la Revolución de Mayo en Francia y menciona el enfoque propio del autor sobre la interpretación de la historia de Hegel:

Respetuosamente, me preguntó sobre qué estaba hablando; le respondí que sobre la interpretación de la historia de Hegel. Le interesó mucho y me pidió continuase, para luego participar en las preguntas hechas por los estudiantes dando su propio enfoque a la historia y pidiendo a los estudiantes liberarse para poder liberar a su pueblo. (ZEA, 1996, p. XXVI)

¹⁷⁰ A pesar de esta declaración de Zea, la mayor parte de las referencias y los estudios sobre el grupo hacen constar su existencia entre 1948 y 1952 (DUSSEL; MENDIETA; BOHÓRQUEZ, 2009, p. 843). En todo caso, hacia 1951, fecha de las conferencias a las que Revueltas fue invitado, el grupo estaba en funcionamiento.

En la misma línea, Enrique González Rojo Arthur (o Jr.),¹⁷¹ relata una elocuente escena acaecida en la fiesta de cumpleaños número ochenta de su abuelo, al que asistió como invitado Revueltas:

Rememoro con toda nitidez que Revueltas discutía apasionadamente, en el *hall* de la casa, con Jorge Portilla y Emilio Uranga, y no sé si con alguno más de los *hyperiones*, acerca del marxismo y el existencialismo. Recuerdo incluso la frase lapidaria con la que, entre sardónico y provocador, Pepe dio término al debate: ‘lo que pasa con ustedes es que, aunque dicen hacer leído a Hegel, no entienden nada de dialéctica’ (GONZALEZ ROJO ARTHUR, 2015, s/p).

Encontramos en estas evocaciones un señalamiento insistente que separa a Revueltas de las convicciones de Zea y otros representantes del Hiperión, y que se relaciona con su lectura personal de la filosofía de la historia y la dialéctica hegeliana. El análisis de este aspecto filosófico requeriría un desarrollo más extenso que, por cuestiones de espacio y de foco, dejaremos para otro trabajo. Baste por ahora con señalar con respecto a este punto, la propuesta de Alejandro Sánchez Lopera (2016, p.46), que destaca que la obra de José Revueltas propone un modo diverso de apropiarse de la historia hegeliana al no incurrir en el reclamo propio de la filosofía académica sobre la lectura de Hegel con respecto al lugar –o no lugar– de América en su historia universal.

Debido a esta ubicación descentrada o excéntrica de Revueltas en relación con el grupo Hiperión, entre los especialistas en su obra hay algunos que sugieren que sus textos son críticos con respecto a esta corriente de pensamiento (KOUJ, 1996, p. 238), y una mayoría que considera que, por el contrario, estos tienen grandes influencias y similitudes con esta tendencia, en boga en su época, y que la representan (Cf. NEGRÍN, 1996; RUIZ ABREU, 2014; ESCALANTE, 1996). Por nuestra parte, consideramos que la pertenencia a un clima intelectual de época, caracterizado sobre todo por la apropiación crítica del paradigma

¹⁷¹ Enrique González Rojo Jr., hijo del escritor homónimo, ingresó a principios de 1956 al PCM y, junto a Eduardo Elizalde y a Joaquín MacGregor, formó parte de la célula Carlos Marx, la cual fue asignada a José Revueltas en 1956, luego de solicitar su reingreso al partido. Su abuelo era el poeta Enrique González Martínez.

existencialista, junto a la preocupación en común por un núcleo de temas relacionados con la nacionalidad, la identidad y su desarrollo histórico, propios del momento, no implican, sin embargo, una congruencia total entre las posturas y desarrollos, tanto teóricos como literarios de José Revueltas y los del grupo Hiperión, que era el sector intelectual identificado con la interpretación nacional hacia el momento en que el autor estaba escribiendo.

Ante interrogantes similares a aquellos a los que se enfrentaban los filósofos de la interpretación mexicana, suscitados por iguales tensiones, propias del México del nacionalismo revolucionario, Revueltas propone respuestas diversas, filtradas por sus propias coordenadas político-ideológicas, que respondían al marco materialista-histórico (CARBALLO ROBLEDO, 2015, s/p) y que no eran, en este punto, las mismas que las del grupo Hiperión. La reprobación del comunismo como un producto del marxismo, que ya se encontraba en la obra tardía de Vasconcelos, fue continuada por las posturas de este grupo. José Gaos, su maestro, promovía la admiración a la filosofía hispanoamericana como una vía de liberación de América con respecto tanto al sometimiento al proyecto comunista como al capitalismo (SANTOS RUIZ, 2015, p. 127) y encontraba, de esta manera, una “tercera vía” en la polarización que planteaba la Guerra Fría, basada en la constitución de un Estado fuerte, que no recurriera, para solucionar los problemas propios, a “doctrinas exóticas” (p. 297). Una propuesta de este tipo está en las antípodas de las convicciones internacionalistas tanto de la teoría, como de la escritura literaria y la praxis militante de Revueltas.

Por otra parte, mientras que la filosofía de lo mexicano – tanto en su variante ateneísta como en la inflexión de los años cuarenta que aquí analizamos – fue en su mayor medida congruente con el nacionalismo revolucionario y funcional a su legitimación, puede decirse que el recorrido intelectual de José Revueltas se definió, por el contrario, en constante tensión con ese proyecto nacional. Como anteriormente lo había hecho el Ateneo de la Juventud, sobre todo a partir de la participación de Vasconcelos como Secretario de Educación Pública en el proyecto cultural de la Revolución hecha gobierno, también los Hiperiones contribuirían a legitimar el régimen revolucionario al dar un contenido filosófico al nacionalismo del partido oficial durante la década del cuarenta y comienzos de los cincuenta (SANTOS RUIZ, 2015, p. 443-444). Es por esta razón que en la introducción de este trabajo nos referimos a esta filosofía como paradigma hermenéutico hegemónico del

México moderno, que se desarrolla no solo a comienzos y mediados del siglo XX, sino que se extiende, como mínimo, hasta la obra de Octavio Paz y algunas novelas de Carlos Fuentes.

Por el contrario, como propone Kouï (1996, p. 241) con respecto a *Los días terrenales* –pero podríamos ampliar a toda la narrativa de Revueltas: “Si la orientación de esa novela hacia la conciencia y los problemas universales del hombre no admite ninguna duda”, lo que para este crítico relacionaría al texto con la ontología de la mexicanidad y con la neutralización de la problemática social presente en la novela revolucionaria de los años treinta, sin embargo “el tratamiento que sufren en ella inicia el camino de la desmitificación de la estrategia de la burguesía nacional, enseñando la doblez de su discurso y de sus pretensiones hegemónicas, que se traducen por la enajenación de la clase obrera”.

4 “Posibilidades y limitaciones del mexicano”: de la existencia de lo nacional a sus condiciones materiales

El ensayo “Posibilidades y limitaciones del mexicano” (1950) se propone como una crítica expresa a los estudios que por aquellos años se planteaban la descripción de rasgos y caracteres típicos del “mexicano” y que, al hacerlo, daban por sentada su existencia. La enunciación del texto de Revueltas (1985) con respecto a este punto es terminante y acentúa su dimensión polémica:

Cuando los intelectuales y profesores pretenden definir al mexicano por su sentido de la muerte, por su resentimiento, por su propensión a la paradoja y por sus inhibiciones y elusiones sexuales, no están haciendo otra cosa que una literatura barata de salón. [...] Las características que se quieren hacer pasar como peculiares [...] forman una superficie cambiante, no sólo a lo largo de la historia, sino incluso a lo largo de la geografía. (p. 45)

Hablar de una particular “finura” del mexicano, o de que este tenga un privativo “sentimiento de rivalidad”, del mismo modo que una “voz, gesto y silencio” o un “asombro”, o una forma de sentir “lo imaginario y lo real”, es tanto como pretender que ciertos fenómenos invariables y universales se expresen de una manera exclusiva y

Por el contrario, este ensayo se propone demostrar que para que tal “absoluto” surgiera, fue necesario previamente un proceso histórico de constitución a través del cual “lo mexicano” llegó a convertirse en “lo nacional” o en el “ser nacional” de México. Tal proceso es el que este ensayo se dedicará a describir minuciosamente, en términos históricos y económicos.

La principal crítica que Revueltas formula a este tipo de estudios radica en lo que él considera una inversión de los factores de causa y efecto. Es decir, partir de lo psicológico o de lo espiritual para intentar explicar el desarrollo y el estado del país. En una profesión de fe materialista, el autor aplica un método determinista opuesto y supone que “un análisis correcto del hombre no puede sino tomar como punto de partida el análisis de las condiciones materiales de su existencia” (p. 45).

Teniendo en cuenta esta premisa metodológica, el autor procede a un recorrido histórico minucioso por diversos momentos de la evolución nacional haciendo foco en dos aspectos: la formación –y posterior integración – de la nacionalidad y la tenencia o propiedad de la tierra. El primer momento que desglosa es la Conquista, que expresa la transformación original de las relaciones de propiedad –el despojo de las tierras indígenas en manos de los españoles– y la consecuente contradicción que se produce entre las fuerzas productivas. A continuación, se analiza la Revolución de Independencia en 1810, la rebelión de Ayutla y las Guerras de Reforma, para finalmente llegar a la Revolución de 1910. En este desarrollo, Revueltas identifica el mantenimiento de las relaciones feudales de propiedad como causa de que los indios y mestizos de habla hispana, que ya desde la tercera fase de la Colonia, correspondiente a la instalación de los españoles en América, estaban llamados a ser los que integraran una nacionalidad mexicana, no pudieran hacerlo. La Revolución de 1910, última fase que analiza, crea las tan postergadas condiciones para la integración de la nacionalidad dado que transforma las relaciones de propiedad.¹⁷²

¹⁷² Si bien en este y otros ensayos, el balance de Revueltas sobre la Revolución mexicana de 1910 es positivo, en otros textos el autor repudia la herencia de “la revolución burguesa consumida y agotada”. Si por una parte, para Revueltas, como podemos apreciar en “Posibilidades y

A lo largo de este recorrido, el ensayo propone una crítica histórica a la categoría de “mestizaje” como eje para pensar la nacionalidad –y en esto entra en clara polémica con el pensamiento tanto ateneísta anterior como el de los Hiperiones, que recuperaban la mezcla racial como factor positivo en la conformación nacional. En un procedimiento típicamente marxiano, “devela” el revestimiento ideológico de esa realidad que él define como económicamente determinada. Revueltas propone que el mestizaje se produce al asentarse el español en las tierras americanas mercedadas por la Corona. De esta manera:

[El] comercio sexual que antes estuvo desprovisto de contenido económico, ahora aparecía ligado a la propiedad de la tierra. Es aquí cuando nace el mestizaje, que ya no se realiza de una manera espontánea y fortuita, como pudo ser durante los primeros tiempos, sino bajo el imperativo de una necesidad económica improrrogable. (p. 49)

La necesidad desde entonces de que el indígena no muriera, dado que su destrucción suponía la desaparición de la mano de obra necesaria para explotar la tierra, opera como el factor económico debajo de los revestimientos ideológicos del mestizaje y de la evangelización como misiones de la Conquista en el Nuevo Mundo.

Al final del recorrido histórico, podemos observar cómo funciona el determinismo de este razonamiento:

limitaciones...”, la Revolución mexicana significó la “gran oportunidad histórica” del México moderno, emparejada con la Revolución de 1917 en Rusia, sin embargo también desprecia la “transformación de la emergencia popular y obrera en una revolución democrático-burguesa (primero nacional-revolucionaria, [...] y luego revolucionaria-institucional)” a través de la política de instrumentalización y enajenación del proletariado por parte de la burguesía nacional (CARBALLO ROBLEDO, 2015, s/p). Tal balance de la Revolución Mexicana de 1910 puede hallarse, por ejemplo, en artículos como “Crisis y destino de México”, a través del cual Revueltas respondió a “La crisis de México”, de Daniel Cosío Villegas, de 1947, que constituyó una de las primeras intervenciones intelectuales en señalar el descontento ante los cambios y el rumbo que había tomado el país desde la Revolución (ALBURQUERQUE, 2014, p. 137).

Después de este examen en que hemos visto las circunstancias y vicisitudes a través de las cuales el mexicano ha podido convertirse en lo nacional de México, resta detenerse en las contradicciones peculiares que ha llevado consigo dicho proceso de integración, contradicciones que al parecer constituyen aquello que otorga al mexicano una fisonomía propia (p. 56).

Es decir, para Revueltas, es lo que *surge* como contradicción a *partir de* este proceso lo que constituye o conforma esa *fisonomía* que la filosofía de lo mexicano pretende explicar. Revueltas sintetiza cuatro tipos de contradicciones emanadas de esta historia y estas condiciones materiales: a) diversidad de las nacionalidades unificadas durante la Conquista; b) constitución como nacionalidad oprimida a partir de las “armas” del conquistador; c) retraso histórico de la constitución del Estado Nación en 1810 y, finalmente; d) integración de la nacionalidad en 1910, cuando ya es necesario elegir entre las opciones históricas del imperialismo o el socialismo. Todas las demás expresiones de la realidad mexicana se hallan, según esta lógica, atadas a ser representaciones de estas cuatro contradicciones principales:

Estos cuatro grupos de contradicciones se reflejan en todos los demás aspectos de la vida mexicana. Es natural, por ejemplo, que la religión católica del mexicano sea una religión destinada a sustituir algo que se ha perdido y que ya no se sabe qué es. (p. 57)

Llegamos aquí a lo que consideramos el punto nodal de la argumentación del ensayo, dado que encontramos condensado en esta frase todo el planteo espiritual que *El luto humano* desarrolla in extenso sobre la religiosidad mexicana. Sin embargo, a diferencia de lo que se argumenta en los fragmentos teóricos o ensayísticos de la novela, en “Posibilidades y limitaciones...”, tanto esta característica como otras correspondientes al mexicano y que cita a continuación –sentimiento de desposesión, actitud ante la vida y la muerte, etc. – están englobadas en una determinación material e histórica anterior, que las incluye y las explica:

Todas estas características, sin embargo, se originan en circunstancias de carácter económico, sociológico e histórico, y están sujetas a transformación. Podríamos hablar de muchos otros rasgos psicológicos [...] pero lo que nos importa señalar aquí [...] son las posibilidades y limitaciones del mexicano.

[...]

Las limitaciones del mexicano, como se ha dicho, no son sino la consecuencia de su atraso histórico. Sin embargo, en las limitaciones del mexicano están sus propias posibilidades. (p. 58)

El final pone el acento en el futuro y en las posibilidades de cambio con respecto a las limitaciones determinadas por el desarrollo histórico antes descrito, donde, siguiendo la lógica revolucionaria del autor, podríamos concluir que entra en juego la cuarta contradicción identificada por el ensayo. Es decir, en sus propios términos, la elección entre el imperialismo –o la “extinción” – o el socialismo –o la “sobrevivencia” (p.57).

5 *El luto humano* y el ser nacional

Como se adelantó en la introducción, *El luto humano* ha sido una novela comúnmente asociada con las concepciones de la filosofía esencialista y existencialista de interpretación nacional, tanto anterior como posterior al texto. Relecturas del pasado prehispánico y colonial para comprender el presente posrevolucionario, momentos de análisis psicológico de los personajes campesinos junto a un fatalismo determinista, entre otras cosas, hacen que numerosos fragmentos de la novela coincidan con la enunciación propia de filósofos y pensadores identificados con esta corriente de pensamiento, como Samuel Ramos, Leopoldo Zea, Luis Villoro o, en años posteriores, con Octavio Paz y *El laberinto de la soledad*, considerado el cierre del ciclo de ensayos de interpretación nacional en México.

Los fragmentos del texto que avalan esta postura son numerosos y pueden aparecer, entre otros, en la enunciación focalizada en las reflexiones del personaje del cura del pueblo, referente de la pequeña comunidad que la novela describe. Por ejemplo, cuando los campesinos Adán y Úrsulo van a buscar al sacerdote para que este dé la extremaunción a la hija recién fallecida de uno de ellos, el cura piensa:

Únicamente de oídas los conocía. Invulnerables y vivientes con su pasión terca corriéndoles por la sangre. “Y-pensó- si enemigos como son hoy se les ve juntos, no es sino porque tan solo han aplazado el odio para sustituirlo por esa convivencia silenciosa y sombría del país.” Imposible concebir que alguna vez se tendieran la mano con verdadera lealtad o que alguna vez el contenido de las palabras cristianas se les revelase con su voz cálida (REVUELTAS, 1980, p. 23).

A partir de la crisis de conciencia que atraviesa -tópico tan caro a la literatura posrevolucionaria en autores como Juan Rulfo o Agustín Yañez y que transforma al sacerdote en un personaje particularmente afín a la introspección-, el cura desarrolla una teoría sobre México, sobre la comunidad nacional como una convivencia ilusoria y carente de solidaridad, y sobre la religión mexicana como una necesidad creada por la “orfandad” de dioses generada por la Conquista, entre otras cosas.

Además, en *El luto humano* las reflexiones sobre el ser nacional aparecen en las intervenciones del narrador en tercera o en las reflexiones de los otros personajes, intercaladas de modo casi inextricable con las intervenciones del narrador. Tal como sucede en la siguiente intervención del narrador en los pensamientos de Úrsulo:

Pero la gente era una gente humillada desde hacía muchos años y siglos; humillada desde su nacimiento, y la palabra *más* era tan solo para indicar que el criminal [...] seguiría matando [...]. Fatalidad pura, resignación triste y antigua, donde una apatía interior, atenta, inevitable y desolada, esperaba, sin oponerse, crímenes nuevos, más y más difuntos (p. 19).

En la cita anterior pueden identificarse operando tanto la concepción sobre el tiempo mítico primitivo, homogéneo y siempre igual, en contraste con las nociones modernas del acaecer histórico, como la melancolía campesina que Roger Bartra (2005) critica como parte constituyente del nacionalismo mexicano construido por una larga élite intelectual de pensadores. Por ejemplo, la supuesta pasividad, el ensimismamiento y la resignación del pueblo mexicano son características que ya Samuel Ramos (1951, p.36) atribuía al “egipticismo” del factor

indígena: “No creemos que la pasividad del indio sea exclusivamente un resultado de la esclavitud en que cayó al ser conquistado. [...] Desde antes de la conquista los indígenas eran reacios a todo cambio, a toda renovación. [...] En el estilo de su cultura quedó estampada la voluntad de lo inmutable”.

El carácter alegórico que casi todos los elementos de la trama adquieren también avvicina esta novela a los procedimientos hermenéuticos propios de ensayos como *El laberinto de la soledad* o *El perfil del hombre y la cultura en México*. El nivel de complejidad filosófica e histórica que se desarrolla en estos fragmentos vuelve poco verosímil la construcción de algunos personajes, dado que difícilmente podría atribuirse tal complejidad a la introspección de un sujeto campesino del interior mexicano o a un cura de pueblo. A través de la intervención constante del narrador, los pensamientos de los personajes se homogeneizan en un registro lingüístico único, fuertemente alegórico y con momentos de alto vuelo lírico. Este tipo de intervenciones constituyen el nivel más “teórico” o “ensayístico” que frecuentemente se ha identificado y criticado en la novela como un defecto de construcción y de estilo.

A través de un relato donde casi todos los personajes y escenarios funcionan como símbolos, plagado de referencias bíblicas y precolombinas, *El luto humano* propone la reflexión en torno a dos problemas centrales, que también fueron preocupaciones nodales de la filosofía de lo mexicano: el origen y la religiosidad de la población. En cuanto al primer elemento, la novela elabora la teoría de un “génesis oscuro” para el pueblo mexicano. En el capítulo V, la problemática del origen se desarrolla en torno a la historia de vida de Úrsulo, que reflexiona sobre su nacimiento mestizo, hijo de una indígena y Don Vicente, señor hacienda y descendiente de españoles. La genealogía que se construye es híbrida, reúne evolución biológica (ciencia), creencias precolombinas (“la diosa de la obsidiana” Itzpapálotl,¹⁷³ con la que Úrsulo identifica a su madre) y bíblicas (genealogía del patriarca Abraham) (Cf. p.

173 Fue una de las más importantes deidades de la cultura chichimeca y de la mitología azteca. Representaba el renacimiento y la regeneración y su poder se atribuía a las mujeres ancianas y sabias. Su aspecto hace referencia a una mariposa con alas de obsidiana.

61-62). En cuanto a la religiosidad, el levantamiento cristero,¹⁷⁴ que la trama de la novela evoca, representa en *El luto humano* el desarrollo de una fuerza oscura y elemental, un “arranque” de pura vida sin ideales ni convicciones claras, que pelea solamente por la vaga noción de la divinidad perdida, base de la espiritualidad nacional: “[La violencia del levantamiento cristero] solo podía explicarse por la desposesión radical y terminante de que había sido objeto el hombre, que si defendía a Dios era porque en él defendía la vaga, temblorosa, empavorecida noción de sentirse dueño de algo” (p. 172).

Sin embargo, junto a este aspecto, puede postularse que en el entramado del texto existe, como yuxtapuesto y en contraste con los modos del discurso ensayístico coincidentes con la enunciación de la filosofía de lo mexicano que acabamos de describir, otro “sector” u otra “serie” discursiva que incorpora un horizonte diverso a la trama, otra atmósfera a la descripción, otra adjetivación y otro ritmo narrativo. Tal oposición entre “zonas” textuales se condensa a través de dos episodios que la historia de *El luto humano* presenta como polos de la historia que relata.

Se trata de dos momentos de “activación” del poblado y la sierra donde transcurre la trama, que representan dos posibilidades frustradas de esperanza de cambio o salida de la inercia provincial. La primera fase de dicha agitación es el acaecimiento de la Guerra Cristera en el pueblo, a cuyo relato accedemos mayormente a través de la conciencia del cura. Durante dicho enfrentamiento, Adán participa como sicario del gobierno

¹⁷⁴ La Guerra Cristera fue un conflicto armado civil que se produjo en México debido a un enfrentamiento entre la Iglesia y el gobierno revolucionario hacia mediados de los años veinte. Su causa principal fue la aparición de la “Ley Calles”, sancionada por el presidente homónimo. Esta daba vigencia a la reforma de los artículos 3º, 27 y 130 de la Constitución de 1917, que limitaban el poder económico y político de la Iglesia. La ley encendió la ira inmediata del Arzobispo de México, del Episcopado y los laicos católicos. El levantamiento generado movilizó amplios sectores de la población de la zona centro oeste del país (Jalisco, Michoacán, Guanajuato, etc.), incluyendo a contingentes campesinos e indígenas. La revuelta se extendió en dos instancias armadas. La primera durante los gobiernos de Plutarco Elías Calles y Emilio Portes Gil, entre 1926 y 1929; y la segunda durante el de Lázaro Cárdenas entre 1934 y 1940.

revolucionario, anticristero encargado de torturar y matar a sueldo enemigos políticos, más específicamente, a los jefes cristeros Guadalupe y Valentín. Tal actividad le gana la enemistad de la comunidad. El segundo episodio de reverdecimiento de la localidad se produce con la llegada de Natividad y del sistema de riego enviado por el gobierno revolucionario con el fin de producir el desarrollo agrícola de esa tierra “avara”, “yerma” y “sin provecho” (p.26).

En ambos sucesos, el personaje de Adán, coaccionado por el gobierno, se establece como antagonista de las luchas que unifican a la comunidad. La Cristiada y la huelga por el sistema de riego se relacionan en la novela a partir de la participación de este personaje, y son descritas como eventos de asociación y resistencia comunitaria a un gobierno federal que aparece ante el pueblo como un poder externo, que destruye las formas de vida autosustentables locales. Sin embargo, a la vez que espejadas y complementarias en el relato, ambas luchas revisten características opuestas.

La Cristiada aparece presentada desde varias perspectivas en el texto. La primera es la visión desalentada del cura del pueblo, personaje esquivo que representa una fuerte crisis de fe y de seguridad en su Dios. Para el cura, los “tiempos de la guerra” fueron tiempos llenos de odio, sangre y fuego (p. 77), donde la convicción religiosa cedió paso a algo “sucio y bajo”: “Los rostros habían perdido devoción, profundidad. [...] Las viejas le besaban la mano otorgándole una dignidad ilegítima de jefe armado, de jefe sangriento, mientras los campesinos morían” (p. 77).

En el capítulo IX, *El luto humano* vuelve a narrarnos la Cristiada como “un periodo mucho más confuso, mucho más trágicamente confuso que otros” (p. 171), desde una nueva perspectiva –la de Adán– que, sin embargo, no es menos negativa que la del cura. Para el pequeño pueblecito a orillas del río, el levantamiento representa un brote de animación proveniente del centro del país:

Antes de que el Sistema fuese establecido, sin embargo, hubo en el pueblo cierta vida, para llamarla de algún modo. Por la noche circulaban sombras a través de la calle y en la iglesia reuníanse individuos extraños con el cura. Un misterio se desarrollaba como si hasta ese rincón de México llegara el soplo de algo grave y siniestro que estuviese ocurriendo en el país. (p. 168)

Sin embargo, la vitalidad que despierta el conflicto religioso es una pobre y ciega expresión que contrasta con la fuerza de la huelga, cuyo vigor perdura aun luego de la muerte de Natividad, cuyo ataúd es acompañado por una multitud “inmortal” (p. 166) al cementerio y baja a la tumba “tal si hubiesen enterrado a una hoguera” (p. 180):

En el pueblecito la vida se levantó de pronto sobre sus propios pies, desatenta y brutal, como si a un enfermo se le hubiese sobrecargado algún cardiotónico activo y se revolvió sobre sí sin saber qué hacer con las manos, brincándole como resortes, ni con los ojos capaces de ver a través de la piedra. Nadie había comprendido las palabras del obispo de Huejutla ni las del delegado apostólico, que circulaban por todo el país, palabras que por otra parte no se habían escrito para ser comprendidas. Mas todos [...] levantáronse a una voz elemental, las raíces de cuyo sonido no tenían nombre siquiera. (p. 172)

Los cristeros son derrotados muy velozmente en el pueblo, a la primera entrada de federales y agraristas. Y poco antes de que la ciudad cayera en manos de los enemigos, el cura huye, aunque alcanza a ver como Adán asesina a Guadalupe.

Por el contrario, la huelga dirigida por Natividad es, al igual que su líder, un episodio descrito bajo los valores de la valentía, la fortaleza, la virilidad –considerada en el relato positivamente– y la nobleza de espíritu. La mirada de Adán, inmiscuido en el conflicto cuando lo envían a matar a Natividad, nos transmite esta perspectiva de los obreros parando:

Les salía al rostro la convicción profunda de su importancia y de su papel. Detenidos ahí con su empeño, eran la representación de la fuerza y de la voluntad colectivas: únicamente ese simple hecho de estar inmóviles bajo la roja bandera significaba la paralización absoluta de todo el trabajo en el Sistema de Riego. [...] [Adán] luchaba como contra un muro, pues era un muro todo esto, con la multitud ciega y terca que parecía inmortal (p. 116-117).

El mundo del trabajo, descrito como un acontecer “rítmico, armonioso”, una “viril sinfonía”, rumor vivo y alentador (p. 133)

contrasta con el mundo confuso y raquítico de la espiritualidad y se perfila, de esta manera, como el nuevo credo que le dará esperanza a los hombres. Se puede creer que esta descripción de la huelga liderada por el “nuevo hombre” Natividad, que contiene todos los atributos optimistas y esperanzadores que alienta la doctrina del realismo socialista, podría haber sido aceptada e incluso festejada sin reparos por los compañeros de partido de Revueltas. Exaltación del proletariado en su trabajo, descripción de sus vivencias y de sus problemáticas con el fin de crear conciencia de clase en el lector y promulgar el socialismo son rasgos que pueden congeniar fácilmente con los fragmentos de *El luto humano* que focalizan en la huelga y en la labor como guía de Natividad. Dichos fragmentos contrastan fuertemente con las zonas del texto dedicadas a la introspección de corte existencialista y lúgubre de los personajes del cura, Adán y Úrsulo, entre otros.

Sin embargo, esto no implica que José Revueltas hiciera suyos los postulados estéticos soviéticos, siquiera en el periodo de “autocrítica” que atravesó luego de la polémica en torno a *Los días terrenales*. “Que hubo consignas para tratar de conducir a los creadores resulta innegable”, argumenta José Manuel Mateo (2011, p. 27), “pero Revueltas no las adoptó ni siquiera lejanamente. [...] [Revueltas] establece claramente que los términos de la discusión deben ser estéticos, sin confundir doctrina con ideología”. Su manera de acercarse a los postulados de la estética socialista parecen ser, de esta manera, los de la recuperación de su discurso y su puesta en relación con otras textualidades en el cuerpo de su novela, para que en ese diálogo en tensión se genere conocimiento sobre la realidad que busca describir.

Así pues, mientras que la Cristiada aparece como un episodio de ciego furor, ignorancia y abismo humano, la huelga se describe casi como una festividad plena de virilidad y vitalidad laboriosa. La lucha por la religión, guiada por poderes mezquinos y fuerzas irracionales, se opone a la lucha por los derechos sociales, motivo de esperanza en el progreso y nacimiento de una nueva forma de vida representada por Natividad.

Pese a sus diferencias, ambas luchas son derrotadas y la comunidad es dos veces vencida en sus intentos de defensa. Sin embargo, a diferencia de la derrota cristera, el final de la huelga no clausura completamente el futuro de liberación que prometía, dado que la muerte

de Natividad “engendra” multitud, es decir, la posibilidad de su propia trascendencia en un cuerpo colectivo e “inmortal” (Cf. p. 114-117).¹⁷⁵

De esta manera, puede decirse que en *El luto humano* la superación del discurso de la filosofía de lo mexicano no se da a través de una crítica teórica explícita, como sucederá en el ensayo de 1950, sino que se produce a partir de la yuxtaposición de los giros y el lenguaje propio de la interpretación nacional puestos junto a otro discurso, cercano al del realismo socialista, que aparece en la descripción del acontecer de la huelga de trabajadores como espacio de acción y cambio colectivo.

Observar este dialogismo o transtextualidad presente en la novela habilita a pensarla como un palimpsesto (GENETTE, 1989) de discursos y opciones narrativas sobre lo nacional y el pueblo mexicanos que Revueltas toma del sistema cultural de su época y aproxima en su texto, construyendo una visión compleja de la realidad que es propia de su modo dialéctico de concebir las cosas. De este modo, la novela deja de ser un bloque unívoco de sentido, caracterizado por una visión “pesimista” o “existencialista” de la historia mexicana y del país, enfrentado al “optimismo” del ensayo –que habilita frente a las limitaciones, las posibilidades–; y se transforma en un texto complejo, que expresa las tensiones, aporías y paradojas propias del modo de percepción del mundo revueltiano.

Apelando a la conceptualización propuesta por el ensayo de 1950, podríamos decir que mientras que en *El luto humano* las “limitaciones” del mexicano son explicadas a través de un discurso que echa mano a recursos propios de la filosofía de lo mexicano –como la apelación a una dimensión simbólica y mitológica en la construcción de los personajes, las referencias a la historia antigua mexicana o la circularidad narrativa que evoca una concepción circular de la temporalidad–, la “posibilidad” de superación de dichas restricciones se cifra en la serie textual que proponen los episodios de la huelga organizada por Natividad. Esta zona de la novela responde a una representación del trabajo acorde al realismo socialista y su clausura depende de la eliminación del líder positivo y de la posterior dispersión de la masa, llamada a encarnar la lucha.

¹⁷⁵ Si bien en *El luto humano*, novela temprana del autor, esta confianza en la capacidad de trascendencia por la vía política revolucionaria todavía está en pie, a medida que la obra de Revueltas evolucione en el tiempo, esta ilusión se irá erosionando.

Hay en la obra de José Revueltas una visión compleja y fragmentada de la realidad concebida como conflicto a partir de cuya comprensión se puede acceder mejor a lo que parecen “contradicciones” entre las zonas de su obra. Como se propuso en la introducción, puede decirse que tal visión es sintetizada teóricamente por Revueltas en su prólogo a la segunda edición de 1961 de su primera novela, *Los muros de agua* (1941), donde el autor explica cuál es la concepción de “realismo materialista y dialéctico” que guía su escritura (REVUELTAS, 1984, p. 20). Opuesto en igual medida tanto al realismo “de reportero”, es decir, al realismo que se somete “servilmente a los hechos como ante cosa sagrada”, como al “realismo pletórico de vitaminas, suavizado con talco, gazmoño y adocenado, de los que a sí mismos se consideran ‘realistas socialistas’” (p. 20); en este prólogo Revueltas define su literatura como un intento de aprehender el “lado moridor de la realidad” –o lado “agónico”, en términos de Edith Negrín– que es aquel a través del cual el mundo permite ver el dinamismo de sus contradicciones (NEGRÍN, 1992, p. 859). Para este autor, la simplificación no tiene nada que ver con una concepción materialista-dialéctica de la estética (MATEO, 2011, p. 22). Él propone, por el contrario, una “selección” crítica de la realidad, una tipificación o una condensación operada por el realismo literario, que descarta de ella lo inútil (p. 26).

Producto de esta selección y de esta operación sobre la experiencia, el realismo propuesto por la escritura revueltiana oficiaría siempre como un espejo astillado, cuyos fragmentos difícilmente podrían unirse a la perfección, pero en cuyas grietas se revelaría con más verdad la complejidad del mundo que en cualquier otra mimesis más “armoniosa”.

6 Anotaciones finales

Edith Negrín (1996, p. 277) propone que, aunque en “Posibilidades y limitaciones del ser mexicano” (1950), el autor se burla de los pensadores que pretenden hallar la especificidad del ser mexicano; no obstante, su obra narrativa se halla imbuida de esta tendencia”. Si bien consideramos que hay mucho de acertado en esta afirmación, hemos intentado a lo largo de este artículo definir los modos específicos en que esa sugestión en relación con la filosofía de lo mexicano funciona en la obra de José Revueltas.

Una comparación superficial entre “Posibilidades y limitaciones del mexicano” y *El luto humano* arroja la ya estudiada dualidad entre el marxismo, que funge como marco teórico de análisis en el ensayo de 1950, y el existencialismo desencantado que rige la visión estética de la

novela y que congenia con la visión propia de la filosofía de lo mexicano tal como se expresaba por entonces en las producciones de los intelectuales del Grupo filosófico Hiperión. Sin embargo, al profundizar en la construcción de los textos, hemos visto de qué forma en ambos existe una relación de tensión con la corriente de pensamiento sobre el ser nacional, a pesar de que la crítica se emprende de modo diverso en cada género. En la novela, la superposición de discursos, que habilita la intertextualidad y la presencia de zonas contrapuestas dentro de una misma obra, propone un modo de conocimiento de la realidad mexicana que surge de la propia tensión de “opciones” textuales. Por su parte, el ensayo comienza por la explicación de las limitaciones históricas y materiales del país para derivar de ellas no solamente las limitaciones de “carácter” y “sociales” del ser mexicano –su religión, su psicología y sus “atrasos”– sino, además, las “posibilidades” de que estas limitaciones puedan superarse. Es decir, el marxismo funge en él como marco teórico abarcador de la filosofía de lo mexicano, que solo cobra sentido cuando sus explicaciones sobre el ser nacional son concebidas como determinaciones de la historia material de México.

Reflexionar sobre la postura asumida por la escritura de *Revueltas* en relación con el paradigma filosófico del ser nacional mexicano colabora y se imbrica con la reflexión acerca del modo en que en su obra funcionan los paradigmas marxista y existencialista. Por un lado, porque muchos de los rasgos “existencialistas” presentes en *El luto humano* corresponden a las teorías y especulaciones sobre la nacionalidad que la novela postula, en diálogo con los interrogantes que por los mismos años se planteaba el Grupo Hiperión. Por otro lado, porque el marco teórico desde el que se critican dichas interpretaciones en el ensayo de 1950 y se las pretende superar es el marxista o materialista-histórico.

Se quiso demostrar, a través de la argumentación de este artículo y en la línea de estudios anteriores sobre el tema (NEGRÍN, 1989), que es posible superar esa aparente dualidad marxismo/existencialismo, que se reproduce en la oposición entre orientación pesimista de la estética novelística y optimismo militante del ensayo político. Dicha contradicción puede superarse a partir de la postulación de un campo semántico común entre ambos planos con centro en el concepto de desarraigo o desposesión, sobre el que tanto el ensayo como la novela se detienen. Si en el ensayo, *Revueltas* explica el proceso histórico mexicano a través de la desposesión material –las relaciones de propiedad, es decir, las relaciones del hombre con la tierra–; en la novela, se focaliza en la

desposesión o el desarraigo espiritual: el abandono del hombre por Dios y su ser arrojado a la tierra en su ausencia –es decir, las relaciones del hombre con la divinidad–, dependientes de la primera. La trascendencia de ambos planos –desarraigo material y espiritual– se subsana, en el esquema teórico de Revueltas, por la vía política revolucionaria. Interpretados así, “marxismo” y “existencialismo” pueden concebirse como dos caras de una misma visión dialéctica del mundo que caracteriza la escritura de Revueltas.

BIBLIOGRAFÍA

ALBURQUERQUE G., N. E. Del desencanto a la crítica (Una aproximación a la querrela entre Daniel Cosío Villegas y José Revueltas). In: ALFONSO, V. (comp.). *El vicio de vivir: ensayos sobre la literatura de José Revueltas*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2014.

ALMAGRE, J. El arte en México. In: REVUELTAS, J. *Los días terrenales*. Edición de Evodio Escalante. Buenos Aires: Colección Archivos/ALLCA XX, 1996a.

ALMAGRE, J. No se puede servir a dos amos. In: REVUELTAS, J. *Los días terrenales*. Edición de Evodio Escalante. Buenos Aires: Colección Archivos/ALLCA XX, 1996b.

ANÓNIMO. Acerca de la declaración de Revueltas sobre su obra, publicado en *La voz en México* (órgano del PCM) 30 de julio de 1950, artículo no firmado. In: REVUELTAS, J. *Los días terrenales*. Edición de Evodio Escalante. Buenos Aires: Colección Archivos/ALLCA XX, 1996.

BARTRA, R. *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Debolsillo, 2005.

CARBALLO ROBLEDO, I. La idea de México en José Revueltas. Interpretación desde el materialismo filosófico. In: NEGRÍN, E. et. al. *Un escritor en la tierra: Centenario de José Revueltas*. México: FCE, 2014, primera edición electrónica: 2015.

DABOVE, J.P. El bandidaje como experiencia de los límites de la razón letrada en José Revueltas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Hanover, año XXXIII, número 66, pp. 77-93, 2º semestre de 2007. Disponível em:

<<https://as.tufts.edu/romancestudies/rcll/pdfs/66/DABOVE.pdf>>.

Acesso em: 10 ago 2019.

DUSSEL, E.; MENDIETA, E.; BOHÓRQUEZ, C. (eds.) *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y "latino" (1300-2000): historia, corrientes, temas y filósofos*. México: Siglo XXI, 2009.

ESCALANTE, E. Circunstancia y génesis de *Los días terrenales*. In: REVUELTAS, J. *Los días terrenales*. Edición de Evodio Escalante. Buenos Aires: Colección Archivos/ALLCA XX, 1996.

ESCALANTE, E. Conjunciones y disyunciones en Octavio Paz y José Revueltas. *Literatura Mexicana*, v. XXVII, número 2, pp. 97-109, 2016. Disponible em: < <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/923/1009> >. Acceso em: 10 ago 2019.

GENETTE, G. Cinco tipos de transtextualidad; entre ellos, la hipertextualidad. In: GENETTE, G. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

GONZALEZ ROJO ARTHUR, E. Mi encuentro con Revueltas. In: NEGRÍN, E. et. al. *Un escritor en la tierra: Centenario de José Revueltas*. México: FCE, 2014, primera edición electrónica: 2015.

JAMESON, F. Leyenda y cosificación: Construcción de la trama y clausura ideológica en Joseph Conrad. In: _____. *Documentos de cultura, documentos de barbarie: la narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor, 1989.

KOUI, T. *Los días terrenales*, la novela de la herejía. In: REVUELTAS, J. *Los días terrenales*. Edición de Evodio Escalante. Buenos Aires: Colección Archivos/ALLCA XX, 1996.

LUKÁCS, G. *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1965.

MATEO, J.M. *En el umbral de Antígona: notas sobre la poética y la narrativa de José Revueltas*. México: Siglo XXI, 2011.

NEGRÍN, E. Arte y agonía en la narrativa de José Revueltas. In: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE HISPANISTAS, X, 1989, Barcelona. Actas... Barcelona: PPU, 1992, pp. 853-860. Disponible em: < <http://www.cervantesvirtual.com/obra/arte-y-agonia-en-la-narrativa-de-jose-revueltas/> >. Acceso em: 15 ago 2019.

NEGRÍN, E. El narrador José Revueltas, la tierra y la historia. *Revista Iberoamericana*, v. LV, número 148-149, pp. 879-890, julio-diciembre 1989. Disponible em: < <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4633/4797> >. Acceso em: 8 ago 2019.

- NEGRÍN, E. *Los días terrenales* a través del prisma intertextual. In: REVUELTAS, J. *Los días terrenales*. Edición de Evodio Escalante. Buenos Aires: Colección Archivos/ALLCA XX, 1996.
- PAZ, O. Cristianismo y revolución: José Revueltas. In: _____. *Hombres en su siglo y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- RAMÍREZ Y RAMÍREZ, E. Sobre una literatura de extravío. In: REVUELTAS, J. *Los días terrenales*. Edición de Evodio Escalante. Buenos Aires: Colección Archivos/ALLCA XX, 1996.
- RAMOS, S. *El perfil del hombre y la cultura en México*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1951.
- REVUELTAS, A.; CHERON, P. Nota explicativa. In: REVUELTAS, J. *Los días terrenales*. Edición de Evodio Escalante. Buenos Aires: Colección Archivos/ALLCA XX, 1996.
- REVUELTAS, J. *El luto humano*. México: Era, 1980.
- REVUELTAS, J. *Los muros de agua*. México: Era, 1984.
- REVUELTAS, J. Posibilidades y limitaciones del mexicano. In: _____. *Ensayos sobre México*. Prólogo, recopilación y notas de Andrea Revueltas y Philippe Cheron. México: Era, 1985.
- RUFFINELLI, J. José Revueltas: Política y literatura (1941-1944). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP, año 2, número 4, pp. 61-79, 1976. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/4529800>>. Acesso em: 19 ago 2019.
- RUIZ ABREU, A. José Revueltas: escritura bajo presión. *Revista de la Universidad de México*, México, número 135, pp. 65-67, 2015. Disponível em:
<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/16636/18774>. Acesso em: 14 ago 2019.
- RUIZ ABREU, A. *José Revueltas: Los muros de la utopía*. México: Cal y Arena, 2014.
- RUIZ ABREU, A. Silencio y memoria de la revolución: Revueltas y Muñoz. In: OLEA FRANCO, R.; DE LA TORRE, L.A. *Doscientos años de narrativa mexicana: Siglo XX*. México: Colegio de México, 2010.
- SÁNCHEZ LOPERA, A. José Revueltas y la filosofía latinoamericana: imágenes cinematográficas del mundo. *Hallazgos*, Bogotá, año 13, número 25, pp. 41-63, 2016. Disponível em:
<http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S1794-38412016000100003&script=sci_abstract&tlng=es>. Acesso em: 8 ago 2019.

SANCHEZ REBOLLEDO, A. Revueltas: la honestidad. In: NEGRÍN, E. et. al. *Un escritor en la tierra: Centenario de José Revueltas*. México: FCE, 2014, primera edición electrónica: 2015.

SANTOS RUIZ, A. *Los hijos de los dioses: El grupo filosófico Hiperión y la filosofía de lo mexicano*. México: Bonilla Artigas, 2015.

ZEA, L. Revueltas, el endemoniado. In: REVUELTAS, J. *Los días terrenales*. Edición de Evodio Escalante. Buenos Aires: Colección Archivos/ALLCA XX, 1996.

Recebido em: 23/08/2019

Aceito em: 14/09/2019

JUSTICIA: UNA HERRAMIENTA POLIFACÉTICA EN LAS
FICCIONES DEL DELITO

JUSTICE: A MULTI-FACETED TOOL IN CRIME FICTIONS

M. Cecilia Hwangpo¹⁷⁶

RESUMEN: J. Flores Soto define la justicia como “un valor que tiene por objeto conseguir la paz, el orden, la seguridad y el bien común, mediante la realización de la justicia como supremo valor”. Teniendo en cuenta esta definición, podemos decir que, sin los valores, la justicia podría llegar a ser una herramienta multifacética de uso personal, o de un determinado grupo, que se utiliza para lograr su meta o un propósito, como se muestra en nuestro corpus, formado por “Emma Zunz”, *Boquitas pintadas* y *Operación masacre*. Sin embargo, a su vez, podemos darnos cuenta de la complejidad y la dificultad de definir la justicia y su ejercicio en un corpus en el que se ligan cuerpos, engaños, falsificaciones y perspectivas. Por ende, la justicia se representa de manera diversa en la cual se convierte en creencias, venganzas, castigos, simuladores, equilibrios, entre otros.

Palabras clave: Rodolfo Walsh; *Operación masacre*; Jorge Luis Borges; Emma Zunz; Manuel Puig; *Boquitas pintadas*; delito; justicia; castigo; verdad; creencias.

ABSTRACT: J. Flores Soto defines justice as a value that aims to obtain peace, order, security and common good, which is accomplished by considering justice as a supreme value. Taking into consideration this definition, we may say that without values, any type of justice may turn into a multi-faceted tool for personal use, o for a specific group, that can be utilized to achieve one´s goals or a purpose, as seen as in our corpus, which consists of texts such as “Emma Zunz,” *Boquitas pintadas*, and *Operación masacre*. At the same time, however, we realize the complexity and the difficulty present in our attempt to define justice and its functions in this corpus that binds bodies, deceit, falsifications, and

¹⁷⁶ Ph.D., Yale University. Associate Professor of Hispanic Studies at Hamilton College, Clinton, NY.

perspectives. Therefore, justice can be represented in such diverse ways, as beliefs, vengeance, punishments, simulators, equilibrium, among others.

Keywords: Rodolfo Walsh; *Operación masacre*; Jorge Luis Borges; Emma Zunz; Manuel Puig; *Boquitas pintadas*; crime; justice; punishment; truth; beliefs.

*He vengado a mi padre y no me podrán
castigar.
“Emma Zunz”*

*Se procedió a continuación a pedir datos a
ciertos convecinos sobre la moralidad de la
imputada, y sus anteriores patrones, la
Maestra Normal señora...
Boquitas pintadas*

*Escribí este libro para que fuese publicado,
para que actuara, no para que se incorporase
al vasto número de las ensoñaciones de
ideólogos. Investigué y relaté estos hechos
tremendos para darlos a conocer en la forma
más amplia, para que inspiren espanto, para
que no puedan jamás volver a repetirse
Operación masacre*

Aristóteles definió la justicia como “hábito según el cual alguien actúa a elegir lo que es justo” (GUZMÁN VALDIVIA, 1983, p. 9). Unos dos mil años más tarde, J. Flores Soto (1974) define la justicia como “un valor, en cuanto es inspirador del derecho, ya que tiene por objetivo conseguir la paz, el orden, la seguridad y el bien común, mediante la realización de la justicia como supremo valor” (p. 16). Sin embargo, parece relevante decir que este valor es flexible ya que lo que consideramos como valor hoy en día se podría cambiar a través del tiempo, como también podría variar dependiendo de la comunidad en que uno vive, dado que aunque lo que uno atribuya como valor pueda ser subjetivo, no puede ignorar la influencia que la sociedad ejerce sobre uno. Por otro lado, para Aristóteles, la justicia es una voluntad, el libre albedrío, de ‘poder elegir’, de ‘optar lo que uno considere justo’ (p. 9). Esto es subjetivo y personal ya que un individuo, durante el proceso de la

formación de la conciencia sobre 'lo justo' pudo haber sido influido por las ideas existentes de la comunidad en donde vive y pertenece, y en el momento de elegir lo justo para uno, en ese preciso instante de selección, lo que actúa exclusivamente es la decisión propia, su propia voluntad

De esta manera, la definición de Soto parece ser más adecuada ya que se aplica a esta época y va de acuerdo con lo que nosotros pensamos hoy día. Por eso, la definición de Aristóteles, si bien es aceptable, podría ser considerada cuestionable, simple a primera vista pero en realidad más compleja, ya que para nuestra época, tendríamos que definir y tener en consideración lo que uno piense que es 'justo', que podría diferir de un individuo a otro como de una situación a otra y de una sociedad a otra. Sin embargo, esta definición sigue vigente en un caso particular, en nuestro *corpus*. Al no encontrar una definición adecuada de la noción de justicia para nuestro corpus, tratamos de redefinir la justicia, y en ese momento exacto nos dimos cuenta de que, quizás, tendríamos que usar la definición provista por Aristóteles ya que, sin lugar a dudas, en nuestro corpus, todos eligen lo que es justo según sus propios criterios.

Para realizar un estudio sobre los tipos de justicia y las múltiples formas de su uso en las ficciones del delito, nuestro corpus consiste en tres obras, que contienen muertes, de tres décadas diferentes de Argentina: "Emma Zunz" de Jorge Luis Borges (*El Aleph*, 1949), *Boquitas pintadas* de Manuel Puig (1969), y *Operación masacre* de Rodolfo Walsh (1957).¹⁷⁷

Según Josefina Ludmer,

[d]esde el comienzo mismo de la literatura, el delito aparece como uno de los instrumentos más utilizados para definir y fundar una cultura; para separarla de la no cultura y para marcar lo que la cultura excluye. En cada obra, el crimen, en concreto la muerte, articula y liga delincuentes, víctimas, cultura, ley, política, literatura, fronteras, etc. Además, el sistema de creencias asigna diferencias en el delito, y el cuerpo del delito es la evidencia, la prueba que ahí se ha cometido un crimen [...] el delito es una frontera móvil,

¹⁷⁷ Los períodos de nuestro corpus abarcan la época peronista que dura entre 1943-1955 (las presidencias de Juan Domingo Perón, 1946-1952 y 1952-1955), la Revolución Libertadora (1955-1958) y las dictaduras de la Revolución Argentina, 1966-1973.

histórica y cambiante (los delitos cambian con el tiempo), no sólo nos puede servir para diferenciar, separar y excluir, sino también para relacionar el estado, la política, la sociedad, los sujetos, la cultura y la literatura. (1999, p. 13-15)

De esta manera, el delito, tanto en su función de articulador como de conector o cortador, mantiene una relación inseparable con la justicia.

La historia de “Emma Zunz” transcurre en los años veinte, aunque fue escrita en los años cuarenta, y se trata de una joven que decide matar a su jefe, Loewenthal, para vengarse de la muerte de su padre, quien antes de irse del país, le dijo que él había sido injustamente acusado de un crimen que no cometió, y años más tarde, se suicida en una cárcel de Brasil. Emma planifica el crimen meticulosamente, paso a paso, (des)construyendo las evidencias que más tarde le servirán a su favor. Un sábado, con el pretexto de la información sobre una huelga, se encuentra con su jefe en la fábrica y lo mata. Llama a la policía y declara que ha matado a su violador, un acto de defensa personal.

En “Emma Zunz” podemos observar las dualidades presentes en los seres humanos y en la sociedad, como lo bueno y lo malo, verdad y mentira o falsedad, lo justo y lo injusto, entre otras. Nos hace cuestionar el concepto de la verdad, la justicia, el castigo y, sobre todo, las creencias. Las distintas perspectivas, el castigo o la venganza, condicionadas por las creencias culturales, se presentan como una forma más de la justicia, que muchas veces se hace socias de la justicia legal o hasta se burlan de la justicia.

No sabemos con certeza si a Emma el padre le ha mentado o no, pero eso no es importante para Emma ni para nuestro análisis. Lo importante es que ella cree en su padre y en su inocencia, y está segura de que su muerte es una consecuencia directa de la injusticia sufrida por él, por eso cree obrar justamente al vengar su muerte. De esta manera, ella decide ‘elegir lo que es justo’: matar a Loewenthal, y para lograr su propósito, construye una farsa de la verdad, o sea, falsifica el razonamiento del crimen para que no haya justicia legal: la deshonra femenina justifica un crimen, le creen, así la falsificación es perfecta. O sea, esta farsa de la verdad se basa en las creencias populares (la virginidad y la honra) y las creencias personales de Emma (la inocencia y el sufrimiento de su padre) que sobrepasan la validez de los posibles hechos verídicos y la justicia legal-estatal.

Esta construcción de la farsa se acompaña con otros elementos como el cuerpo, otra lengua, los “otros”, etc. Planea cómo matar a este hombre, y su plan es un modo de justificación de su ‘justicia’: soporta una revisión médica en la que deja asentada su virginidad, pretende ser una delatora para conseguir la cita con su jefe y encuentra una herramienta de ejecución de su justicia, el marinero extranjero. Aquí existen tres papeles escritos que sirven de pruebas de la justicia. Uno, el informe médico, que servirá a favor de la justicia ejecutada por ella; y dos que sirven en contra: la carta que le avisa la muerte de su padre y los billetes que cobra al marinero, pero estos últimos ella los rompe unos instantes después de haberlos recibido.

[...] estaba la carta de Fain. Nadie podía haberla visto: la empezó a leer y la rompió. (p. 64)

[...] En la mesa de luz estaba el dinero que había dejado el hombre: Emma se incorporó y lo rompió como antes había roto la carta. (p. 65)

En “Emma Zunz” hubo dos crímenes cometidos, el robo y el asesinato. Por definición, el castigo ocurre después del crimen, ya que sirve de disuasorio pero esta secuencia está invertida (VILA, 2014, p.1238). A Emma le creyeron, creyeron su inocencia ya que se supone que ella había actuado en defensa de su honor. Su declaración funciona ya que en la sociedad a la cual ella pertenece se rige como ‘justo’ defenderse de un violador de la honra de una mujer, y dicho violador tiene que pagar hasta con su muerte. De esta manera, su plan, la justicia humana y personal, la venganza, es una forma, la otra cara, de una “justicia”.¹⁷⁸

¹⁷⁸ Con respecto a las creencias, Ludmer menciona que “[...] dos sistemas de delitos o legalidades: el que determina el estado según las leyes y el que determinan las creencias (restos tradicionales, ideológicas difusas) o representaciones culturales sobre las diferencias. [...] Las ficciones del delito ponen en escena dos dramas o dos pasiones: el del sistema de creencias en las diferencias (el drama de una cultura) y el drama del estado en cada coyuntura histórica” [...] Esta línea de la cultura se define por la construcción de un aparato de articulaciones: entre la farsa de la verdad, las creencias en los delitos de los diferentes de sí misma y su eliminación por el otro. O entre una conciencia culpable y el anhelo de una justicia más allá de la estatal”. (1993, p. 147, p. 151)

Rosa Vila (2014), hablando de la desgracia de la justicia, dice que Borges nos expone las fallas de la justicia y nos hace cuestionar los tipos de justicia, su sistema y sus limitaciones (p.1239). Emma creyó que su padre era inocente, creyó que el verdadero culpable era Loewenthal, también creyó que su padre se había suicidado, y la policía, el representante del Estado, le cree a ella, y la versión de la verdad que ella le ha presentado de acuerdo con las creencias populares de la sociedad a la que pertenecen ambos lados.

Aedo Fuentes (2000) menciona que en “Emma Zunz” la realidad no se representa, sino que se registra y se demuestra que no es posible decir y escribir la verdad (p. 28). Aquí nos parece pertinente preguntarnos: ¿qué realidad? ¿qué verdad? ¿existe una realidad para todos? ¿existe una sola verdad? Por un lado, podemos encontrar algunas respuestas en “El delito: Ficciones de exclusión y sueños de justicia” de Josefina Ludmer que dice lo siguiente:

[...] dependen del lugar de la construcción de subjetividades (la del delincuente, de la víctima o la del investigador), del tipo dominante de representación del poder (político, económico, social, racial), del tipo de justicia por el delito (estatal o no), y de su relación con la verdad o el tipo específico de verdad que se postula. (1993, 146)¹⁷⁹

Por el otro, de acuerdo con A. Von Hirsch (1976),

[...] the punishment -by imposing a counterbalancing disadvantage on the violator- restores the equilibrium: after

¹⁷⁹ Paul Weiss (1980) dice que “truth is the proper name of the real, and there can be as many truths as there are realities [...] each truth provides an articulation of the real” (p. 59). Rosa Vila (2014) menciona que “accustomed on their daily chores to “truth as it appears in legal dossiers”, lawyers and judges are well aware that legal truth or objective truth is frequently far from being identical to actual facts. This is because the judicial process is no more than a reconstruction of events to determine who is guilty or responsible for a crime. And this reconstruction is necessarily selective. It is influenced by the passing of time, and by the accumulation of different version of facts, which is why does not always uncover the real truth” (p. 1238).

having undergone the punishment, the violator ceases to be at advantage over his non-violating fellows” (p. 109-112, p. 140-144). “Ask the person on the Street why a wrongdoer should be punished, and he is likely to say that he “deserves” it [...] Punishment is deserved, namely that the offender should somehow be “paid back” for his wrong. (p. 45-46)

O sea, el castigo viene a restaurar el equilibrio roto en el momento del crimen. Por eso, en “Emma Zunz”, Emma obliga al “injusto” Loewenthal, a pagar por su supuesto acto criminal con la muerte, equilibrando el desbalance creado por los ‘castigos’ sufridos por su padre, que ella cree que se derivan de los actos de Loewenthal, y al haber encontrado el equilibrio, no es condenable, por eso concluye que “[h]e vengado a mi padre y no me podrán castigar”. (p.68)

Isaac Guzmán Valdivia dice que “Santo Tomás claramente expresó que la justicia legal es la virtud que *mira al bien común como su objetivo propio*, e hizo agentes de ella, de un modo principal a los gobernantes, por deber de gestión, y a los gobernadores, secundariamente, por su labor de ejecución” (1983, énfasis mío, p. 47). En un lugar en donde la creencia está por encima de la ley, dicha creencia equivale a la misma justicia ya que es el objetivo del ‘bien común’ de dicha sociedad. Obrar de acuerdo con sus creencias no solo es correcto sino también es defender sus valores, que es la misma justicia. Además, la creencia se considera como un paso previo a la justicia legal ya que algunas leyes nacen de las creencias, los valores y el bien común. Las creencias de una determinada comunidad se aplican y se aceptan como formas de justicia dentro de su misma comunidad.

Con respecto a la relación que existe entre las creencias y la justicia, en *Boquitas pintadas* se observan a través de varias historias que están entrelazadas. El relato empieza en un pueblo en los años treinta y se prolonga hasta el tiempo presente del texto. Se trata de las vidas -amor, celos, sobrevivencia, mentiras, choques, violencias, amistad enmascarada, rumores, muertes- de varios personajes principales, Nené, Juan Carlos, Pancho, Celina, Raba y Mabel. Se puede decir que es un tipo de novela melodramática de pasión y crimen, pero esta obra aspira a ser mucho más. La novela está marcada por tres muertes. Empieza con la noticia de la muerte de Juan Carlos, rompe el fluir de las historias con el asesinato de Pancho y termina con la muerte de Nené. En lugar de un narrador que podría contar las historias en un tiempo lineal, los lectores se “enteran”

de sus historias a través de cartas, fotos, recortes de diarios y revistas, etc. en forma cronológica desordenada. En esta obra nos llaman la atención los encubrimientos, las mentiras y los engaños, que sirven de fuerza conductora de todas las historias entrelazadas. Nené oculta su relación con el Dr. Aschero a Juan Carlos, Mabel a su novio, Pancho engaña a todas las mujeres, Celina se hace pasar por su madre cuando escribe las cartas, y Raba, la única persona que no engaña, termina matando a Pancho, el que engañaba a todas.

Ludmer dice que en [el] “folletín” que es *Boquitas pintadas*, las mujeres representan las clases sociales y los hombres conexiones o relaciones entre las clases. La alianza entre la empleada doméstica y su patrona para burlar a la justicia [...] sigue la lógica de la polarización social de las mujeres que matan: no pertenecen a la clase media o a un término medio (1999, p. 365). En este sentido, lo que nos interesa es justamente la historia de Raba, que mata a Pancho cuando descubre que la está engañando con Mabel, y Mabel, que cubre el asesinato para no manchar su reputación, ofrece una versión de su verdad para ayudar a Raba, y a sí misma. De esta forma, Raba se escapa, y se burla, de la justicia legal y estatal al declarar que Pancho, borracho y con armas, había intentado violarla. Otra vez, la justicia es reemplazada por las creencias, que prevalecen, y la justicia estatal (la investigación y el fallo) y el poder estatal (la muerte de Pancho es la eliminación simbólica del representante estatal) quedan anulados o sustituidos.

De esta manera, *Boquitas Pintadas* carece de justicia estatal ya que el asesinato, Pancho, es el representante del Estado; tampoco se aplica la justicia de elegir cada uno lo justo, pero sí de recibir lo justo. Raba, la que es víctima y victimaria a la vez, no es castigada, es bendecida, vive una vida de abundancia material y de descendientes.

Después pensó en Panchito y en la bolsa de legumbres y el cajón de huevos que le llevaba de regalo. Panchito tenía una casa nueva y Ana María estaba por casarse, pensó con satisfacción Raba [...] la hija del dueño se había enamorado de él [...] No era linda y tenía ese defecto en la vista, pero ninguno de los tres hermosos niños había nacido bizco como la madre. (p. 255)

Este “premio” (como lo denomina Ludmer) es la justicia que recae sobre ella, ¿por qué? Otra vez, al igual que en el caso de Emma, ella vive en una sociedad donde la mujer tiene derecho a defender su honra y se le

crea sin poner en dudas su declaración. Raba se entregó una vez, cuando resultó embarazada, y ella y su hijo fueron rechazados por Pancho, que tenía otras amantes. Por lo tanto, su acto —el asesinato, provocado por el abandono, la ira y los celos que sintió al verlo con otra mujer, Mabel— queda justificado gracias a las creencias de su comunidad. La farsa de la verdad presentada por ella y Mabel funciona perfectamente dentro del marco de estas creencias.

El occiso la quería conducir hasta el fondo de la casa, con el propósito de vejarla una vez más. Cuando la imputada creyó llegado el momento oportuno, ya en el patio, le mostró la cuchilla para ahuyentarlo, pero Páez, ebrio, no dio importancia a la amenaza, por el contrario... (p. 187).

Esta mentira es un tipo de justicia humana, una venganza y un crimen de pasión, que triunfa sobre la justicia legal porque el representante del Estado es eliminado y las creencias de la sociedad preponderan. El corpus de evidencia: uno en contra, el cuchillo; y otro a favor, Panchito, son al mismo tiempo los elementos que forman esta farsa, y Raba no esconde ninguno de los dos. Ambas evidencias sirven para conectar a Raba y reponer su relación con Pancho, y justifican su acto y su farsa de la verdad. El honor está en el cuerpo de la mujer, y el mismo sistema legal y cultural que oprime a las mujeres como Raba también permite que ocurra este tipo de crimen y que ella termine impune.

Las creencias crean comunidades y las comunidades sostienen las creencias. Si la realidad de dicha comunidad acepta cierta creencia como un hecho, una verdad, una certeza empírica, esa creencia no solo existe y prevalece sino que puede reemplazar o cambiar la forma en que opera la justicia. Weiss (1980) menciona que

[...] both the man who has a true belief, and he who has a false belief, believe. [...] If one knows that a belief is true or that it is false, or even only that it is true or false, he knows that there is a belief. The belief, moreover, is thrust toward the real [...] So far there is truth, so far is there a reality capable of accepting and sustaining. (p. 58, p. 62)

En los tres relatos, “creencias” y “creer” son el comienzo, el motivo y el fin de las historias. Son las fuerzas locomotoras que llevan al lector de

la mano y lo conducen hacia un fin y una conclusión previstos y planificados por los autores; y el lector, aun consciente de ello, se convierte al menos en un intermediario o un defensor de los personajes en cuestión, Emma, Raba y Walsh, el cronista-investigador-narrador-personaje, y los fusilados, las víctimas del Estado.

Con respecto al valor de la verdad o la condición de poseer la verdad, Raphael Woolf (2009) analiza *La República* de Platón y hace una serie de preguntas:

‘No man is to be valued more than the truth’, says Socrates near the start of Book X of the *Republic* (595c3-4). How, then, is the truth to be valued? [...] Is it a good thing always and everywhere to possess the truth? Or is the possession of truth sometimes to be considered not a good thing, even a bad one? My answer [depends] on what sort of truths we are talking about. There is a privileged set of truths (which I shall call ‘philosophical’) which is unqualifiedly good to possess; other truths (‘non-philosophical’) may or may not be good to possess, and this is determined by considering whether their possession will bring benefit or harm [...] By same token, it might be beneficial to possess certain falsehood [...]. (p. 9-10)

En *Operación masacre*, para las víctimas del fusilamiento y el cronista-investigador-personaje, la posesión de la verdad fue dañina, ya que su precio fueron la muerte, el encarcelamiento y la tortura, y el juicio que no fue más que una farsa de la verdad del Estado. Tanto en *Boquitas pintadas* como en “Emma Zunz” predomina y prevalece la creencia cultural sobre el honor de la mujer, que está acompañada por las falsificaciones o la (re)producción de evidencias, y poseen las dos características, dañina y beneficiosa, dependiendo de las perspectivas y del tipo de verdad del que se esté tratando. Es importante notar que la falsedad y la falta de verdad dependen de quién y cómo se hayan presentado, ya que si se ignora o desconoce la verdad, conoce solo una parte de la verdad, acepta la versión de la verdad presentada sin

cuestionar o se guía por sus prejuicios y creencias, la no-verdad se convierte en una verdad.¹⁸⁰

En “Emma Zunz” y en *Boquitas pintadas*, los representantes estatales creen lo que les dicen las víctimas-victimarias del mismo modo que Walsh cree los testimonios de las víctimas de la masacre. Aunque haya investigaciones legales y personales, el acto de creer y las creencias prevalecen en estas obras. Primero, el acto de “creer” es obvio; segundo, las creencias culturales del honor, en “Emma Zunz” y en *Boquitas pintadas*, y las creencias históricas y políticas, en *Operación masacre*, son las fuerzas impulsoras de sus respectivas historias que conducen a los lectores a observar el poder de las creencias y las limitaciones de la justicia legal.

Se pueden notar varias coincidencias en las tres obras: aparte de las muertes, los tipos de justicia, creencias, etc. ya mencionados, por un lado, Borges (en el Epílogo dice que le contó Cecilia Ingenieros) y Walsh (se enteró de un fusilado que sobrevivió en un café) deciden escribir su “verdad” partiendo de lo que ha “escuchado”; y por el otro, *Boquitas pintadas* si bien no parte de lo que se ha escuchado, el lector se “entera” de los hechos a través de recortes de diarios, cartas, fotos, confesiones, etc. y al ser un folletín, hay tipos distintos de escritura. De esta índole, sobre varias versiones escritas de *Operación masacre* (una investigación periodística, las declaraciones de los testigos y de la policía, el juicio, las cuatro ediciones del libro, los prólogos y epílogos) podríamos decir que se tratan de diversas entregas en trozos completos. Sobre esto A. Louis (2016) agrega que

[...] El *tour de forcé* de Walsh es aquí magistral: afirma que la historia es increíble, es un estilo a la vez periodístico y folletinesco, pero asegura que, en seguida consideró que era verdadera. Los términos que usa no evacuan lo real, lo cual implica que sabe que este relato parecerá imposible de creer a una zona vasta del público lector. Además, su carácter impreciso lo lleva a buscar datos, a informarse sobre lo

¹⁸⁰ Según R Woolf (2009), “Socrates does distinguish (II 382a-b) between the ‘true falsehood’ that everyone hates to have –that is, the holding of a falsehood by one unaware that it is so –and less troublesome ‘falsehood in words’ –one that formulated by someone in awareness of what it is, and which can be useful to purvey to others [...]” (p. 15).

ocurrido, en un gesto típicamente periodístico, que buscar transformar un rumor en noticia. (p. 402)

Aunque “Emma Zunz” no es un folletín, forma parte de una colección de cuentos; en este sentido, podemos considerar a cada cuento como una entrega separada de la totalidad de un tomo. De esta manera, no podemos ignorar que hay cortes y rupturas fuera y dentro de los textos de nuestro corpus, tanto en su forma y en las vidas y las historias de los protagonistas como también en la sociedad en la que viven ellos; tampoco podemos ignorar la justicia truncada, y sus límites, que predomina en esa misma sociedad en su momento histórico correspondiente. Es interesante notar el paralelismo que existe entre el truncamiento de la forma de la escritura y del sistema de la justicia. Estas amputaciones, tanto en las vidas reales como en las ficcionales, tanto en los legajos como en la forma del folletín, indican que la justicia legal está truncada también. En teoría, no tiene que haber cortes y rupturas en la justicia legal, tiene que ser llana, estar equilibrada, ser justa, y fluir, para que no haya agujeros ni partes sin lazos de unión en el momento de ejecutarse la justicia legal. Sin embargo, nuestro corpus está lleno de cortes, agujeros (y físicamente, en la cara de Livraga y en su pulóver) y trancos de todo tipo, y esto demuestra la falla o el fracaso de la justicia, especialmente la legal y la estatal. Walsh anota en el Prólogo a la primera edición de *Operación masacre*, 1957, que el libro fue escrito para inspirar espanto y para que este tipo de hechos no volviese a ocurrir. Sin embargo, desgraciadamente, siguió ocurriendo (los Desaparecidos de la dictadura militar) porque la justicia se basa en las creencias: las culturales, las ideológicas, las personales, las sociales, etc., ya que el individuo cree lo que se le ha inculcado, lo que ha escuchado, lo que ha aprendido, etc.; y estas creencias se injertan en el fluir de la justicia legal produciendo cortes y rupturas y truncando las vidas llanas y normales, hasta triviales, de la gente común, muchas veces simplemente un *bystander* inocente.

Operación masacre se trata de la investigación realizada por Walsh al enterarse de “el fusilado que vive”, tras la ejecución de doce civiles en un terreno baldío de José León Suárez. El fallido levantamiento de los militares peronistas del 9 de junio de 1956 contra el gobierno militar provoca la orden de fusilamiento de civiles esa misma noche.¹⁸¹

¹⁸¹ Annick Louis aclara que “[*Operación masacre*] ocupa un lugar aparte en la literatura argentina e hispanoamericana, por ser una obra de *non-fiction*

Walsh cree en la ilegitimidad del fusilamiento debido a la hora en que se pronunció la ley marcial. No es importante si planeaban la revolución o no, si estaban involucrados o no en el levantamiento de Valle, ya que el arresto se llevó a cabo antes de la ley marcial. En este sentido, este texto gira totalmente alrededor de la ley, la cual decide si es delito no. Por otro lado, es una historia verídica pero es ficticia también ya que hay escenas, vidas, que están reconstruidas por la escritura.¹⁸²

El cronista-narrador-personaje guía al lector paso a paso, nos presenta uno por uno a los fusilados y su familia, y nos hace ver la normalidad con la que vivían ellos, como cualquiera de nosotros; también nos muestra las casualidades, costosas, de la vida, ya que estas víctimas estaban reunidas en una casa del barrio para jugar a las cartas o a escuchar una pelea de box, y en una sociedad normal y justa, la gente reunida en esa casa no podría haber motivado el supuesto crimen y las casualidades simplemente habrían sido una eventualidad. Como un narrador-investigador-cronista-mediador, Walsh empieza cuestionando todas las posibilidades, evidencias, hechos, etc., de la misma manera que lo haría cualquier buen lector, y de a poco, a través de sus investigaciones

que precede el reconocimiento internacional del género [...] Walsh analiza detenidamente el discurso oficial, para probar sus inexactitudes y mentiras. Hace también el relato del caso ante la justicia y ante la opinión pública.” (2016, p. 395-397). Asimismo, Diego Alonso agrega que “[...] Walsh rescata el testimonio de las víctimas de un contexto teñido por el escepticismo y el engaño, lo cual constituye uno de los mayores desafíos del género [...] ¿Cómo verificar hechos que fueron groseramente ocultados o distorsionados por el estado con la complicidad de los medios de comunicación? En este marco, he creído necesario reconsiderar la voluntad expresada por Walsh a partir de 1968 de expulsar la ficción de la denuncia testimonial, la cual él mismo define como una forma de la labor periodística y la política” (2011, p. 96).

¹⁸² Según Diego Alonso: “[...] coinciden en su obra de denuncia los procedimientos que provienen de su escritura ficcional y un compromiso ineludible con la verdad [...] Hay en el testimonio walsheano un acercamiento paulatino a la verdad. El narrador emite conjeturas sobre los hechos acaecidos y adopta, inicialmente, el punto de vista de las víctimas. [...] confrontando a la inestabilidad de la memoria, el investigador del testimonio sólo puede confiar en el imperfecto relato de los hechos, Al igual que el historiador, trabaja con lo posible y no con una realidad natural y necesaria” (2011, p. 96-98).

periodísticas (entrevistas a los protagonistas y a los testigos, búsqueda de evidencia y reportaje sobre el juicio) va contestando las preguntas, aclarando las dudas y poniendo en orden los hechos ocurridos de tal forma que mucho antes del final de la obra, el lector queda convencido de su hallazgo infalible. La repetición de la hora en que se declara la ley marcial, que es la prueba máxima de que el fusilamiento había empezado antes de la ley marcial (estrictamente, el día anterior) y que sirve de un recordatorio constante para el lector, no solo pone de manifiesto el error y la injusticia del Estado sino que también es el elemento principal que mueve al lector a aceptar su investigación y las apelaciones; a su vez empatiza con las víctimas y sus familiares y siente ira por la injusticia ocurrida y la atrocidad cometida por el gobierno.¹⁸³

Las dos horas claves, la de la operación masacre que empieza a las 23:30, y la hora de la ley marcial que se declara a las 0:32 de la madrugada siguiente. La hora de la ley marcial cumple una función doble de convertir al lector en uno de sus testigos y de servir de evidencia a su vez. El representante estatal, el sub-jefe de policía, miente al decir que la ley entró en vigencia entre las 22:30 y 23.00 pero esto sirve de evidencia en contra del Estado ya que Walsh expone el horario del programa de Radio del Estado que confirma la hora exacta de la ley marcial.

Igual que en “Emma Zunz”, lo escrito y lo físico, el cuerpo, sirven de testigo y de evidencia: las enfermeras y los doctores, el programa de la radio, el recibo de la comisaría, el suéter de Livraga, su cuerpo y su cara perforada, los legajos del juicio, entre otros.

Las enfermeras arriesgando sus puestos –y acaso más, aún regía la ley marcial- protegen al herido en todas las formas imaginables. Una llama por teléfono, clandestinamente, al padre de Juan Carlos [...] *Otra esconde sus ropas, sabe que Livraga dice la verdad y presume que el sweater perforado de bala en el brazo puede ser una prueba. Otra oculta el recibo de la*

¹⁸³ Annick Louis dice: “En la investigación en su forma periodística, Walsh trata de reunir testimonios y pruebas; deja hablar a las víctimas y a sus familiares, usando una retórica que apela a su experiencia de lectores de prensa periodística, e incluye documentos visuales. En el libro, en cambio, el investigador-narrador toma mayor amplitud, y juega el papel de un intermediario entre el lector, las víctimas y los testigos; muestra también los documentos sobre los cuales basa sus conclusiones” (2016, p. 398).

Unidad Regional San Martín, que más tarde iba a servir de cabeza de proceso. (énfasis mío, p.114-115)

En teoría, el Estado no debe fallar, la justicia legal tampoco, pero sí quienes los representan y los aplican. Según James K. Feibleman (1985),

[...] in principle the state is a corporate entity with its own character, its laws, its personnel, its artifacts and its aims. In practice, however, the situation is always somewhat *different*. The state in practice may be the determinations of an individual, or of a small group of individuals, acting with authority in the name of the state but interpreting its character and its laws to some extent at least in terms of their own personal preferences. (subrayado mío, p.115)

En *Operación masacre*, tanto el representante del estado como la misma justicia fracasan completamente ya que el criminal es el mismo Estado. Según Darryl Naranjit (1987), “the Righteous State must promote the possibility ideals of love, goodness, compassion, etc., among human beings, this is its first priority... The laws of the State must be just, fair and merciful, for mercy is the highest expression of goodness” (p. 138-139). Sin embargo, en este texto no ocurre esto, sino todo lo contrario. El Estado es el que tiene el poder decisivo sobre sus habitantes, como lo dice James K. Feibleman: “The estate is the supreme coercive power” (1985, p. 114); pero cuando el estado no puede otorgar la protección a sus ciudadanos y la garantía de sus derechos civiles y legales, no solo comete una injusticia y crea caos, sino que no difiere en nada de cualquier criminal ordinario. Los muertos y los sobrevivientes, que no llevarán una vida normal, no tienen dónde reclamar sus derechos, sus vidas truncadas y el castigo a los criminales cuando el mismo Estado, el que tiene la obligación de defenderlos, es el criminal.

Antonio Gómez Robledo (1963) menciona que “la justicia es un valor, incuestionablemente, pues sea cual fuera la noción que pueda tenerse del valor [...] los hombres, para sí por lo menos cada uno es particular, han preferido siempre la justicia a la injusticia” (p. 152). Sin embargo, el teniente coronel Fernández Suárez no solo prefiere la injusticia sino que no tiene la mínima noción de lo que es la justicia, o mejor dicho, utiliza la justicia de la manera que más le conviene. No es enjuiciado por tener el Estado de su lado y porque, según él, no hay prueba en su contra: “¡Aquí hay cargos -exclamó el teniente coronel

Fernández Suárez, pero no hay pruebas!” (p.145). Irónicamente pide pruebas, cuando fue él quien había condenado a muerte a tantas personas sin ninguna prueba. Entonces era lógico que “[...] en 1957 no hacía falta ser un genio para saber que el teniente coronel González no iba a encontrar culpable al teniente coronel Fernández Suárez” (p. 191). De esta manera, el saldo de esta falta de justicia de todo tipo, o mejor dicho, la existencia de una justicia hecha a medida, es la destrucción de vidas y de familias.

En los cementerios de Boulogne, San Martín, Olivos, Chacarita, modestas cruces recuerdan a los caídos: Nicolás Carranza, Garibotti, Vicente Rodríguez, Carlos Lizaso, Mario Brión... En Montevideo, poco tiempo después de conocer la noticia, había muerto don Pedro Lizaso, el padre de Carlitos... A fines de 1956, Vicente Damián Rodríguez, hubiera sido padre de su cuarto hijo. Su mujer desesperada y roída por la miseria, se resignó a perderlo. Dieciséis huérfanos dejó la masacre... (p. 136)

El castigo es una consecuencia inmediata de la ejecución de la justicia y, muchas veces, forma una parte de la misma justicia. J. Flores Soto ha dicho: “Entendido como virtud, la justicia aparece con el filósofo griego Platón, como la virtud fundamental del alma que hace vivir al hombre como justo y, al ser violada, hace que el injusto sea condenado” (1974, p. 7). Sin embargo, ocurren casos como *Operación masacre*, en los cuales no hay justicia; por lo tanto, tampoco existe castigo. El injusto, el criminal o el agresor no pueden ser condenados ya que son los que ejercen el poder, o sea, son el mismo Estado, el que debería regir la justicia.

De esta manera, el Estado, el que tiene que proteger a sus ciudadanos, a los inocentes, y castigar a los criminales, los culpables, es el criminal y, por consiguiente, constituye una violación de derechos de sus ciudadanos. Por un lado, dicho estado construye su farsa de la verdad falsificando o destruyendo evidencias, como el recibo, el encarcelamiento y la tortura de las víctimas, cambiando la hora de la declaración de la ley marcial, negando la existencia de las víctimas o equivocándose en sus nombres, y proveyendo testimonios falsos. Por el otro, abundan los cuerpos de evidencia: la transmisión de Radio Nacional, el lugar, la hora, los testimonios de los testigos, como las enfermeras y los doctores, los sobrevivientes y los muertos, el recibo de la comisaría, los expedientes, etc. Sin embargo, se destruyen, se ignoran o se descartan estas evidencias,

y sobre todo, el Estado miente y engaña para justificar su farsa de la verdad, que es su forma de justicia, y consecuentemente, las víctimas no pueden reclamar justicia, solo recibir castigos del Estado que ha creado y ha impuesto su propia justicia. De esta manera, el Estado invierte su función: miente, engaña e ignora la ley, o mejor dicho, usa la ley según su conveniencia. Flores Soto aclara que “la seguridad y el bien común están en esferas diferentes de la justicia” (1974, p. 16), y de una manera extrema este gobierno y sus representantes hacen esa separación. El Estado no piensa en la justicia como el derecho del ciudadano, como un valor, por eso lo que hace es utilizar la justicia como una herramienta para justificar su farsa de la verdad y su “justicia”, bajo el gran lema del bien común y la seguridad, sin importarle el hecho de que todo esto conlleva el sacrificio del inocente, y la entronización de la injusticia. Afortunadamente, al cabo del transcurso del tiempo, se puede decir que al final hubo un tipo de justicia, la social quizás, ya que los sobrevivientes siguieron hablando de este hecho, se escribió este libro, que nosotros seguimos leyendo, y se filmó una película; de esta manera, la (in)justicia de cualquier tipo que el Estado quería esconder ha sido descubierta.

Muchos críticos y escritores han definido o justificado la simulación como locura, como resistencia, como límite-frontera, o como modelo-ejemplo. En nuestro corpus, simular es construir o destruir evidencias, es defenderse o matar, es hacer (in)justicia. Es un arma de doble filo y las dos caras de la moneda ya que al que simula lo convierte en víctima y en victimario al mismo tiempo. ¿Emma Zunz fue engañada por su padre que quizás simuló ser inocente? ¿Es víctima de las creencias sociales y culturales sobre la mujer que debe ser virgen y defender su “honra” a muerte pero a su vez las utiliza para engañar la justicia? Ella simula ser prostituta para eliminar su virginidad, simula ser violada por su jefe y simula haber matado para defenderse. De esta forma, se vengó del supuesto castigo no merecido y de la muerte injusta de su padre, y se escapa de la justicia estatal y legal y realiza su justicia personal. Casi de la misma manera, Raba simula haber sido amenazada y violada por Pancho, simula no recordar, simula decir la verdad, simula que no hubo otra manera más que defenderse matando al agresor. Ella es víctima de Pancho, el que engaña a todas, es víctima de Mabel que también engaña y miente, pero también es víctima de una sociedad en la cual es difícil que una chica decente y trabajadora, y pobre, sobreviva sin simular. Permanece impune legalmente y es ‘premiada’ al final por haber simulado jugando el papel que la sociedad esperaba de ella. De esta manera, las dos logran su plan gracias a las creencias sociales y culturales

de su sociedad que las oprimían y las encasillaban. Sin embargo, en *Operación masacre*, el Estado es el victimario que simula ser víctima. Simula de todas las posibles maneras para convertir a las víctimas en victimarios. Simula haber declarado la ley marcial a una hora diferente, haber capturado a los verdaderos culpables del levantamiento, haber tenido, o destruido, las evidencias, haber hecho un juicio legítimo y haber dicho la verdad. Por eso cuando aparece un cronista-narrador-personaje que no simula sino que actúa, el lector no puede resistirse a “creer” y “leer” las evidencias.

En ninguna de las obras del corpus la justicia rige como la conocemos o pensamos que es. La justicia juega un papel muy particular y diverso: justicia como creencia, justicia como venganza, justicia como castigo, justicia como injusticia, justicia como ser, justicia como equilibrio. De la misma manera, podemos observar que los que no tienen ningún respeto por la justicia legal no ignoran ni desconocen la ley porque meticulosamente construyen su farsa de la verdad para justificar sus actos ante esa misma ley. O sea, obran mal usando la idea del bien, ya que el bien, que según Aristóteles, “se predica en tantos sentidos como el ente”, y “la justicia mantiene su condición entitativa de ser, en hábito o en acto, una especial actividad humana” (GÓMEZ ROBLEDO, 1963, p. 160).

Como ya lo hemos mencionado, al realizar un estudio sobre la justicia, tenemos que tener en cuenta, entre otros conceptos, los valores. Según Aristóteles, los valores están preestablecidos por Dios, Hartmann dice que son entes ideales, para Soto Flores, son flexibles, y para otros, los valores son el bien común. Sin embargo, la justicia es un valor supremo y tiene otra característica más: es un *bien absoluto*, que difiere del bien común. Después de haber analizado las diferentes caras de la justicia presentadas en el corpus, la idea de justicia como valor, como bien común y como bien absoluto no parece ser evidente ni suficiente. La justicia como valor y bien común es subjetiva, por lo tanto, es la que permite a uno a “elegir lo que uno considere justo”. Es objetiva también, y en ese sentido, es social y sus problemas son los del orden social. La justicia, como el bien absoluto, abarca todos los valores, como los derechos y las morales, y hace que la justicia prevalezca en todo momento y en cualquier circunstancia. De esta forma, es la protección que ofrece la sociedad en que uno vive y es el que pone en orden tanto las restricciones como las libertades para que los individuos puedan vivir justa y pacíficamente dentro de la comunidad a la que pertenecen. Sin embargo, la dificultad de encontrar este tipo de justicia se observa en nuestro corpus, pero estos

mismos textos, al plantear dicha dificultad, nos introducen una imagen clara de lo que la justicia *debe ser*: no una herramienta polifacética de uso personal, o de un grupo, como la conocimos en nuestro corpus.

BIBLIOGRAFÍA

- AEDO FUENTES, María Teresa. “Borges y Emma Zunz postulando realidades”. *Acta Literaria*, n. 25 (27-36), pp. 27-35, 2000.
- ALONSO, Diego. “La verdad y las pruebas. Cuatro tesis sobre la literatura testimonial de Rodolfo Walsh”. *Latin American Literary Review*, v. 39, n. 78, pp. 96-116, 2011.
- BORGES, Jorge Luis. “Emma Zunz.” *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- DAVIS, Ryan. “Justice: Metaphysical After All?” *Ethical Theory and Moral Practice*, v. 14, n.2, pp. 207-222, BSET Conference 2009, Apr. 2011.
- FEIBLEMAN, James K. *Justice, Law and Culture*. Boston: Martinus Nijhoff Publishers, 1985.
- FLORES SOTO, Joel. *La justicia, como valor del derecho*. Lima: Unidas, 1974.
- FOUCAULT, Michel. *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. New York: Pantheon Books, 1977.
- GÓMEZ ROBLEDO, Antonio. *Meditación sobre la justicia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- GUZMÁN VALDIVIA, Isaac. *Reflexiones en Torno al Orden Social*. México: Editorial Jus, 1983.
- LOUIS, Annick. “¿Por qué escribir un libro? Las versiones de Operación masacre de Rodolfo Walsh”. *Exlibris*, n 5, pp. 394-409, 2016.
- LUDMER, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Argentina: Libros Perfil S.A., 1999.
- LUDMER, Josefina. “El delito: Ficciones de exclusión y sueños de justicia”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 19, n. 38, pp. 145-153, 1993.
- NARANJIT, Darryl. *Righteous State*. Trinidad W.I.: Eniath’s Printery, 1987.
- PUIG, Manuel. *Boquitas pintadas*. España: Editorial Biblioteca de Bolsillo, 1989.

TYLER, Tom R. "Viewing CSI and the Threshold of Guilt: Managing Truth and Justice in Reality and Fiction". *The Yale Law Journal*, v. 115, n. 5, pp. 1050-1085, Mar. 2006.

VILA, Rosa. "Emma Zunz by Jorge Luis Borges: the Concept of Justice". *Oñati Socio-legal Series*, v. 4, n. 6, pp. 1232-1240, 2014.

VON HIRSCH, Andrew. *Doing Justice. The Choice of Punishments*. New York: Hill and Wang, 1976.

WALSH, Rodolfo. *Operación masacre*. Argentina: Ediciones de la Flor, 1986.

WEISS, Paul. "Truth and Reality". *The Review of Metaphysics*, v. 34, n. 1, pp. 57-69, Sept. 1980.

WOOLF, Raphael. "Truth as a Value in Plato's *Republic*". *Phronesis*, v. 54, n. 1, pp. 9-39, 2009.

Recebido em: 31/08/2019

Aceito em: 14/09/2019

INTERMIDIALIDADE COMO PROCESSO DE RESSIGNIFICAÇÃO NARRATIVA EM *DIE BRÜCKE*

INTERMEDIALITÄT ALS PROZESS DER NARRATIVEN WIEDERBEDEUTUNG IM DIE BRÜCKE

Gabriel Felipe Pautz Munsberg¹⁸⁴

RESUMO: Com o final da Segunda Guerra Mundial, as artes alemãs libertaram-se da censura e posicionaram-se contrárias à guerra, como é o exemplo do romance *Die Brücke* (*A ponte*, 1958), de Manfred Gregor, e sua adaptação fílmica homônima, de Bernhard Wicki (1959). O presente trabalho pretende elencar, ainda que de forma sucinta, as articulações entre (e intra-)mídias – a saber: intertextualidade, transposição, referência e combinação de mídias – realizadas pelo cinema, através de linguagem própria. Para tal análise, o embasamento teórico apropriado remete-se às teorias de intermedialidade (Rajewsky, 2012) e intertextualidade (Samoyault, 2008).

Palavras-chave: Cinema; intermedialidade; literatura.

ZUSAMMENFASSUNG: Am Ende der Zweite Weltkrieg befreiten die deutschen Kunst von der Zensur und bezogen Stellung gegen der Krieg, zum Beispiel der Roman *Die Brücke* (1958) von Manfred Gregor und sein gleichlautender Verfilmung von Bernhard Wicki (1959). Dieser Abschnitt behütet sich um die Beziehung zwischen (und innere-)Medien auflisten – das heißt: Intertextualität, Medienwechsel, Intermediale Bezüge und Medienkombination – die das Kino in seiner eigenen Sprache gemacht hat. Bei der Analyse bezieht sich der theoretische Hintergrund auf die Theorien von Intermedialität (Rajewsky, 2012) und Intertextualität (Samoyault, 2008).

Schlüsselwörter: Film, Intermedialität; Literatur.

¹⁸⁴ Doutorando em Estudos da Literatura - Teoria, Crítica e Comparatismo, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Um pequeno rio de calmas correntezas é bombardeado por um projétil oriundo de algum avião que não se vê, apenas se ouve. A bomba não faz estrago à nada sólido, apenas joga água para cima que logo se volta ao curso natural do rio. Com um *travelling* da câmera para cima, enxerga-se agora uma também pequena ponte de pedra intacta. Esta é a cena de abertura de “Die Brücke” (por vezes traduzido literalmente como “A ponte”, em outras como “A ponte da desilusão”), filme alemão antiguerra de 1959 do diretor Bernhard Wicki. Baseado no romance homônimo – e em parte autobiográfico – do jornalista Gregor Dormeister (sob o pseudônimo de Manfred Gregor), publicado no ano anterior. O filme mostra as experiências de um grupo de jovens alemães durante o final da Segunda Guerra Mundial. A película ganhou o prêmio de Melhor filme estrangeiro no Globo de Ouro de 1960, assim como recebeu indicação na mesma categoria no Oscar do mesmo ano¹⁸⁵.

O *plot* narrativo do filme fundamenta-se na convocação de sete jovens alemães para as *Wehrmacht* (Forças Armadas) em abril de 1945, medida tomada pelo exército alemão no momento em que a Alemanha Nazista encontrava-se praticamente derrotada na Segunda Guerra Mundial. Colegas na escola secundária, os jovens de 16 anos mostram-se ansiosos e animados com a convocação, apesar dos apelos de suas mães e do professor Stern, o qual intercede pela liberação dos adolescentes diretamente com o chefe da companhia, capitão Fröhlich, em que comparecem. Cada um dos garotos possui uma caracterização diferente, através da qual o espectador pode criar um sentimento de empatia com um ou mais personagens do filme.

Sigifried Bernhard é o mais novo do grupo, ainda com 15 anos. Enquanto seu pai está lutando, Sigi vive com sua mãe, a qual deseja que o filho se esconda com uma tia por algumas semanas. Porém, Sigi responde a este pedido “Assim vou acabar desertando! O que meus companheiros vão pensar?”. Facilmente influenciado pelas brincadeiras dos colegas, “nosso anão”, como é chamado pelos maiores, é representado seguidamente lendo um livro, quando civil, ou apenas sentado esperando que algo lhe seja ordenado.

Jürgen Borchert, por sua vez, é descendente de uma família de oficiais, tendo seu pai falecido em guerra. Ao lado de sua mãe, mantém

¹⁸⁵ Em 2008 foi gravado um *remake* de mesmo nome, com direção de Wolfgang Panzer e roteiro de Wolfgang Kirchner, fortemente criticado pela mídia alemã.

uma fazenda, na qual trata arrogantemente os trabalhadores estrangeiros. Jürgen acredita em tudo que seu pai lhe transmitiu e, dos jovens, é o que tem maior crença na luta do exército nacional, dando a entender que todos sacrifícios da sociedade se valem para a vitória nazista.

Walter Forst é filho do *Ortsgruppenleiter* (líder local do partido nazista), contra o qual possui rivalidade em função da covardia do pai. Apesar da proximidade lógica com as regras rígidas do partido, Walter é “um porco que não acredita em nada”, como diz Jürgen. Em seu quarto, entre fotos de combatentes, um par de luvas de boxe e discos de jazz fazem parte da decoração, evidenciando sua rebeldia para com as proibições nazistas.

O outro jovem que vive com o pai é Karl Horber. Possui interesse na ajudante do pai na barbearia, mas, ao saber do relacionamento de ambos, entra em conflito com o pai, tomando a convocação para a guerra como uma forma de afastar-se do convívio com eles.

Klaus Hager e Hans Scholten foram evacuados de suas cidades e sobre os quais não possui maiores informações. Klaus mora com a família da única garota da turma de escola, Franziska, com quem possui um relacionamento. Hans é o mais maduro dos jovens, tomando a liderança do grupo nos momentos decisivos. Ele mora com Albert Lutz e sua mãe, a qual confia em Hans a segurança do filho após a convocação à guerra. O pai de Albert, assim como o de Sigi, está no *front* e a família não recebe notícias suas há 23 dias. Albert, que gostaria de ser maquinista, é o jovem que menos se arrisca nos confrontos com os americanos, permanecendo sempre ao lado de Hans.

Este grupo de adolescentes, influenciado pela literatura e cinema da época (não devemos esquecer da censura e manipulações realizadas pelo Ministério da Propaganda do Terceiro Reich, através de Joseph Goebbels desde 1933), possui uma noção deturpada da guerra. Walter Benjamin, ao discutir sobre o cinema, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* [1935], aponta que “o consumo de uma quantidade avassaladora de acontecimentos grotescos no cinema é uma drástica evidência dos perigos que ameaçam a humanidade nas repressões que a civilização traz consigo”. (BENJAMIN, 2013, p. 85)

Uma noite após a apresentação dos jovens, as tropas nazistas são ordenadas a irem para o *front*, porém o capitão Fröhlich ordena ao sargento Heilmann, como forma de evitar a morte desnecessária dos recém-convocados, que fique com os adolescentes numa pequena ponte da aldeia. Os garotos reclamam pela distância em que se encontram do

front, ao que Heilmann responde: “Atrás estão os melhores postos, como no cinema. Adiante tem excesso de luz”. Esta ponte, do ponto de vista da estratégica bélica, é praticamente inútil, uma vez que os americanos já haviam cruzado o rio em outra parte de sua extensão e que ela seria implodida pelos próprios nazistas após a evacuação dos soldados feridos. Dessa forma, ainda durante a primeira madrugada o sargento Heilmann sai em busca de café para o grupo, deixando para trás sua arma. Dentro da cidade, ele é interpelado por policiais que o acusam de deserção e, na fuga, o sargento é morto a tiros.

Mesmo com a discussão sobre a possível deserção do sargento e dos avisos de civis sobre a retirada das Forças Armadas da cidade, os jovens permanecem sozinhos na ponte, organizando trincheiras e pontos estratégicos para eventuais conflitos, determinando, a partir do “compromisso nacional” e da recusa de serem covardes, que Jürgen será o líder do grupo. A partir deste momento, os adolescentes deparam-se com os horrores da guerra real, primeiro na morte do mais jovem dos soldados, Sigi, ao ser atingido mortalmente em um ataque aéreo e, logo em seguida, ao verem os soldados mutilados em caminhões que passam pela ponte. Na sequência, os americanos chegam à localidade em tanques e são recebidos por tiros de metralhadoras e bazucas antitanques por parte dos seis jovens restantes. Antes da batida em retirada dos americanos, os jovens Jürgen, Walter, Karl e Klaus perdem suas vidas, deixando a ponte para trás com os últimos dois jovens restantes, Hans e Albert.

Quando três oficiais nazistas chegam à ponte para sua implosão, os dois adolescentes discutem sobre a ordem de proteção da mesma e, para salvar o colega sob a pontaria de uma arma, Albert atira pelas costas contra um dos oficiais, fazendo com que os outros fujam, porém não sem antes alvejarem mortalmente Hans. Por fim, Albert tenta levar Hans para dentro da cidade, mas o colega morre em seus braços e ele segue seu caminho sozinho, enquanto a câmera realiza uma tomada aérea mostrando a ponte intacta e, na sequência, os dizeres “Isto ocorreu em 27 de abril de 1945. Foi tão insignificante que não foi mencionado em nenhum comunicado especial”.

Assim como a água volta ao seu fluxo habitual após a bomba cair no rio, na sociedade acontece uma (tentativa de) normalização do cotidiano após a guerra. Apesar da guerra causar danos permanentes, tanto psicológicos quanto físicos, procura-se minimizar o que se passou em busca de um distanciamento dos traumas por ela originados. A morte, por exemplo, é banalizada durante um período de violência extrema. Isso

se evidencia ao tomarmos as mortes dos seis soldados adolescentes defendendo uma ponte inútil.

Três décadas antes, em 1929, um ex-soldado alemão de nome Erich Paul Remarck publicava as experiências de um soldado na Primeira Guerra Mundial até sua morte, em casa, durante uma reserva temporária. *Nada de novo no front*, de Erich Maria Remarque, possui linguagem simples e emotiva para desenvolver a trivialidade da guerra. A morte do soldado Paul é descrita de forma simplória: “Tombou morto em outubro de 1918, num dia tão tranqüilo em toda a linha de frente, que o comunicado limitou-se a uma frase: ‘*Nada de novo no front*’”. (REMARQUE, 2004, p. 143-144)

Percebe-se, portanto, uma transposição do livro de Erich Maria Remarque ao livro de Manfred Gregor e, conseqüentemente, ao filme de Bernhard Wicki. Ambos escritores foram soldados durante as duas grandes guerras e seus textos acabam por discutir a banalização, tanto dos civis quanto dos militares, sobre a guerra e suas conseqüências. “O leitor está a todo tempo pronto para tornar-se um escritor” (BENJAMIN, 2013, p. 78) e é dessa maneira, portanto, que Gregor se apropria, à sua forma, da nota final de *Nada de novo no front* em seu romance. Compreendendo a repetição do desastre do indivíduo nos processos bélicos que se sucedem na Alemanha, Gregor recupera e atualiza o texto de Remarque. Tiphaine Samoyault vê na intertextualidade a “memória melancólica” de um grupo que se reconhece, em variados níveis, no texto anterior.

As práticas intertextuais informam sobre o funcionamento da memória que uma época, um grupo, um indivíduo têm das obras que os precederam ou que lhe são contemporâneas. Elas exprimem ao mesmo tempo o peso desta memória, a dificuldade de um gesto que se sabe suceder a outro e vir sempre depois. (SAMOYAULT, 2008, p. 68)

As guerras geram o mesmo sentimento de pequenez e insignificância aos seus participantes, assim como a perplexidade em lidar com os fatos quando estanques, de forma que a linguagem não consegue dar conta das experiências. Nesse sentido, no ensaio “Experiência e pobreza”, de 1933, Walter Benjamin relata como os combatentes da Primeira Guerra Mundial voltavam “mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (BENJAMIN, 2012, p. 115), apesar de toda gama de experiências e estratégias às quais foram postos, ou seja, a

experiência da guerra não reflete beneficemente na experiência de vida dos soldados.

A despeito deste declínio da experiência, de acordo com Benjamin, os escritores do pós-guerra lutam novamente, agora com palavras, para expor suas vivências. Transmitir estes relatos consiste, naturalmente, em ficcionalizar a realidade, independente da classificação textual resultante. Se estabelecermos de fato a experiência da guerra como algo impensável e, conseqüentemente, irrepresentável, sua representação só pode se dar ao planeá-la em um pensamento consolidado, ou seja, "a lógica do irrepresentável só se sustenta numa hipérbole que afinal a destrói". (RANCIÈRE, 2012, p. 148)

Já o cineasta Bernhard Wicki realiza outro movimento, não de todo diferente em relação à apropriação de um texto. Ao adaptar em filme o texto de Gregor. Wicki realiza, portanto, uma transposição midiática (*Medienwechsel*) na qual transforma o romance escrito – mídia texto – numa sequência de imagens – mídia filmica. O filme surge então como novo texto, sem que afete necessariamente o significado do romance em sua formação, o que o filólogo Werner Wolf (2005) determina como uma “intermedialidade extracomposicional” (apud. RAJEWSKY, 2012), portanto, com diferenças estruturais e narrativas.

Ao comparar as narrativas de Gregor e Wicki de *Die Brücke*, Lukas Bartholomei (2015) aponta, por exemplo, para a questão da infantilidade dos jovens ser mais fortemente explorada no cinema quanto ao livro. A mais notável diferença encontrada entre as obras é a linearidade narrativa: enquanto o romance de Gregor inicia-se já com os adolescentes envolvidos com o trabalho militar e retorna no tempo conforme a necessidade de explicações sobre o passado dos personagens, o filme de Wicki propõe-se a uma narrativa linear. A adaptação possui, portanto, independência em relação ao texto “original” sobre o qual fundamenta sua narrativa.

O cinema não é uma língua, sem dúvida nenhuma, mas pode ser considerado como uma linguagem, na medida em que ordena elementos significativos no seio de combinações reguladas, diferentes daquelas praticadas pelos idiomas e que tampouco decalcam a realidade. Assim, sendo uma linguagem, permite uma escrita, isto é, o texto filmico. (METZ apud. CUNHA, 2010, p. 77)

A narrativa linear de Wicki, portanto, possibilita um enfoque diferenciado aos acontecimentos do filme, pois “as imagens do cinema são antes de mais nada operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito” (RANCIÈRE, 2012, p. 14). Apesar do cinema dispor de procedimentos narrativos que possibilitam o retorno ao passado – *flashback* – como realizado na literatura, o diretor apresenta os acontecimentos com os jovens em sequência cronológica, optando por mostrar que as decisões tomadas neste caso são irreversíveis, tal qual a correnteza do rio que abre o filme. Outro procedimento referente ao tempo utilizado no cinema recai sobre a duração das montagens do filme.

A primeira parte do filme – cerca de um terço do mesmo – envolve apenas a apresentação dos sete jovens envoltos em seus círculos sociais como escola, casa e lazer. Este período permite que o espectador consiga desenvolver uma identificação com algum dos personagens, ou até mesmo com o grupo em geral, ou até mesmo se solidariza com os jovens frente às situações que enfrentam. Já na sequência seguinte, na qual os jovens se apresentam às Forças Armadas, recebem treinamento e são enviados à ponte, pouco se modificada, visto que a caracterização inicial vai sendo ratificada em relação ao que os jovens diziam pensar sobre a guerra, tratando-a ainda como uma “brincadeira de índios”.

No entanto, a ruptura entre a imaginação dos jovens e a realidade da guerra é a morte de Sigifried, em decorrência de um ataque aéreo. Os garotos não têm tempo para lamentar a morte do colega, pois o ruído de tanques inimigos se aproximando da ponte faz com que os jovens soldados tomem seus postos e iniciem o confronto. É a partir deste momento, porém, nos cerca de 20 minutos finais da película, que as cenas finalmente propiciam ação ao filme. A cada jovem morto, percebe-se que o combate só se encerrará com a aniquilação total dos personagens. Sendo assim, o filme de Wicki conduz seu espectador por cerca de 80 minutos em uma diegese sossegada até que a confusão surge através de, novamente, um ataque aéreo, modificando a velocidade da narrativa, e encerre o relato em tom de perplexidade. O crítico francês Marcel Martin aponta em *A linguagem cinematográfica* (2011), que o espectador terá seu pressentimento de tempo transcorrido influenciado também por ações específicas:

A intuição da duração depende da maneira como o espectador é afetado pela totalidade dramática da ação: diante de uma ação muito violenta ou muito rápida, parece

que o *tempo passa depressa*, mas se o espectador se interroga em seguida sobre sua própria impressão, será levado a pensar (por reação) que a ação real é mais longa do que aquela que percebeu. É indispensável frisar, porém, que a tonalidade dramática de uma ação é menos uma questão de *quantidade* (número de acontecimentos) que de *qualidade* (densidade e intensidade dos fatos representados). (MARTIN, 2011, p. 261)

O uso de técnicas audiovisuais próprios do cinema, sobretudo o som nesta parte final do filme, ilustra a rapidez e variação narrativas. Enquanto a chegada dos tanques é evidenciada com o barulho opressivo dos motores e do vento, os *closes* nos adolescentes, além de mostrar claramente a apreensão em seus rostos, são calcados num silêncio apreensivo, no que se pode contrastar a opressão dos movimentos bélicos e o consentimento e/ou inocência dos jovens. O único disparo realizado pelo primeiro tanque destrói a barricada em frente à ponte, o que novamente mostra a falta de aptidão dos adolescentes no confronto com a realidade. O som reverbera novamente quando do confronto armado entre alemães e americanos.

Durante a troca de tiros, a câmera propicia o revelar dos sentimentos dos adolescentes através de *closes*, como, por exemplo, no sorriso de Jürgen ao atingir um soldado inimigo. No momento em que o esconderijo de Jürgen é descoberto pelos inimigos, ele é alvejado e morre, para o horror de Albert e Klaus que desejam sair das trincheiras, mas são dominados por Hans e Karl. Walter já havia cruzado a linha de fogo e entrado em uma construção próxima aos tanques, mas é encontrado pelos soldados americanos que percebem que os inimigos consistem em adolescentes. Por ventura de um disparo de tanque, o teto da construção cai, matando Walter. Um dos soldados americanos sai da construção gritando aos jovens que parem de atirar, pois crianças deveriam ir para casa ou para um jardim de infância¹⁸⁶. Ao ouvir estas palavras, Karl sai da

¹⁸⁶ “Hey, stop shootin’! Come on, give up! We don’t fight kids! Go home... or go to... kindergarden!”. O cognato *kindergarden* (inglês) – *Kindergarten* (alemão) faz com que Karl lembre-se da fala de seu pai a sua ajudante Barbara, por quem o adolescente nutre sentimentos, após ter o relacionamento entre ambos descoberto: “Pensava que já era um homem. E esses meninos

trincheira para atacar o soldado americano, que é alvejado na barriga. A dor agonizante do soldado faz com que Klaus entre em desespero e peça a Karl para que atire novamente no soldado, afim de acabar com seu sofrimento, porém os inimigos já haviam matado também a Klaus.

Nesse momento, a imagem de um pequeno filete de sangue escorrendo do nariz de Karl remete ao momento em que Klaus havia lhe dado um soco, quando Karl fala que todas as mulheres, inclusive Franziska, eram sem-vergonhas. Karl mostra-se arrependido, desejando que Klaus pudesse lhe devolver o soco e, em frenesi, sai da trincheira sendo morto pelo fogo inimigo. A súbita raiva de Karl (ao lembrar das palavras do pai) e o desespero de Klaus em sua morte (pesaroso pela agressão na escola) não são explicadas verbo ou visualmente pelo filme através de *flashbacks*. Como dito anteriormente, esta opção narrativa do diretor, apoiada na atuação enérgica dos jovens, cimenta a irreversibilidade frente às ações impensadas da sociedade.

Aqui entra em ação a câmera, com seus meios auxiliares – seu descer e subir, seu interromper e isolar, sua dilatação e compressão do ocorrido, seu ampliar e reduzir. Somente por meio dela chegamos a conhecer o inconsciente óptico, assim como conhecemos o inconsciente pulsional por meio da psicanálise. (BENJAMIN, 2013, p. 84)

Os *closes* nos rostos dos jovens durante as cenas de confronto mostram a surpresa e o desespero com a realidade mortífera da guerra, principalmente se comparados aos momentos civis dos garotos. Ainda na escola, durante a última aula de inglês que o grupo participou antes da convocatória, Hans lia versos de “Romeu e Julieta”, de William Shakespeare, enquanto o resto da turma permanecia em silêncio prestando atenção aos versos. As imagens mostram os garotos visivelmente sublimados com os versos apaixonados de Julieta, contrastando o romantismo da literatura com a violência das trincheiras.

Em relação às referências à literatura no filme, temos em Sigifried o personagem de maior contato com livros durante sua representação civil. Os livros servem ao garoto como fuga da realidade e, somada à sua inocência e solubilidade de influências, a literatura atua na

querem se mandar para a guerra? A esta idade não se vai a um quartel. Se vai a um jardim de infância!”.

homogeneização da vida real no mundo da ficção. Após o rasante do avião inimigo na ponte e a troca dos colegas, Sigi busca atuar com uma bravura digna de ficção ao enfrentar em pé os disparos aéreos. A expressão impávida de seu rosto falecido revela uma morte igualmente tranqüila, sem medos e muito menos covardia.

Ironicamente, a leitura é vista pelos jovens de formas diferentes. Na última noite em casa, Albert e Hans arrumam suas malas envoltos em suposições:

Hans: “Para que quer esta faca? Vai brincar com os índios?”

Albert: “O chefe da estação disse-me que à noite não se atira, que se ataca com arma branca”

Hans: “Que besteira. [Vira-se para a mãe de Albert:] Ele tem lido muitas novelas”.

Já enquanto os jovens realizam a limpeza das armas, Walter explica aos colegas que o facão não é bem afiado para que, em combate, o estrago provocado no inimigo seja maior:

Walter: “Se estivesse tão afiado como uma navalha, entraria e sairia com toda facilidade. No que isto entrar na barriga, pode-se dizer adeus”

Sigi: “Na barriga?”

Walter: “Onde, se não? Tem que apoiar com toda força com um pé para poder tirar.”

Klaus: “Como sabe?”

Walter: “Tenho lido.”

Assim sendo, a menção à literatura, ou leitura de ficções, durante o filme é vista como uma referência intermediática (*intermediale Bezüge*), conforme Irina Rajewsky. Esta composição pode afetar a performance da mídia filme, “já que a interpretação dessas referências em toda sua potencialidade funcional vai depender, necessariamente, do reconhecimento prévio das diferenças midiáticas pertinentes” (RAJEWSKY, 2012, p. 65). O dispositivo livro tende a provocar um *mise-en-scène* no qual o espectador é remetido ao mundo da literatura e fantasia, desconectando o personagem e suas percepções da realidade; entretanto, sua simples referência pode passar nula a outro espectador e acabar resultando em outra interpretação.

A cena de Walter em seu quarto na última noite antes de se apresentar às Forças Armadas é singela neste sentido. As paredes do quarto são decoradas por fotos de soldados e luvas de boxe e Walter ouve jazz enquanto se embebeda com as bebidas de seu pai. Cabe ao espectador relacionar o contexto da casa do líder local do NSDAP com luvas de boxe e discos de jazz. Apesar do uso da figura do campeão dos pesos-pesados Max Schmeling¹⁸⁷ por parte dos nazistas para a consagração da raça ariana, o boxe foi dominado por pugilistas norte-americanos na década de 1940. O jazz, por conseguinte, foi um estilo musical marcado pela propaganda nazista como “arte degenerada”, uma vez que suas origens e maiores popularidades remontem a comunidades de negros americanos, desenvolvendo-se através de tradições de religiões afro-americanas.

Em outro exemplo de referência intermediária, o comandante Fröhlich cita uma estrofe do poema “Der Tod fürs Vaterland” (“A morte pela pátria”, 1800) – “A batalha é nossa! Vivei acima, oh Pátria, e não contai os mortos. Para ti, amor, não importa nenhum sacrifício!”¹⁸⁸ – ao professor Stern, o qual intercede por seus alunos. O uso do poema como *slogan* nacional-socialista, mostra também a utilização da literatura e filosofia realizada pelos intelectuais nacional-socialistas para propagandear seus mitos. Novamente, cabe ao espectador compreender a relação de Hölderlin ao nazismo, o contexto de escrita do poema e da recepção do mesmo no cenário alemão em que o filme se desenrola.

¹⁸⁷ Maximillian Schmeling (1905-2005) foi campeão dos pesos-pesados em 1930 e 1931. Em junho de 1936, venceu o americano Joe Louis em Nova Iorque, sendo esta luta tomada pelos nazistas como propaganda de seus ideais. Apesar de recusar ingressar no partido nazista ou demitir seu empresário judeu, além de ser casado com uma tcheca de origem judia desde 1933, o pugilista era seguidamente visto ao lado membros importantes do partido, como o próprio Adolf Hitler. Em 1938, porém, Schmeling perdeu a revanche contra Joe Louis, sendo a transmissão da luta via rádio cortada para o território alemão. As SS também descobriram que o pugilista era colaborador de refugiados judeus e, assim que a guerra iniciou, Schmeling foi recrutado pelos nazistas como paraquedista e enviado a missões suicidas.

¹⁸⁸ Tradução livre de “*Die Schlacht / ist unser! Lebe droben, o Vaterland, / und zähle nicht die Toten! Dir ist, / Liebes! nicht Einer zu viel gefallen*“. (HÖLDERLIN, 1954, p. 121)

A conjuntura da Propaganda nazista merece um comentário, ainda que sucinto, em vista de suas práticas intermediáticas. Tomada como “a linguagem da sedução” (CARVALHO, 2010), a publicidade consiste em um texto com objetivo de cativar, deslumbrar ou até mesmo corromper seu leitor. Portanto, a propaganda trata-se de um discurso e, como tal, argumentativo e até mesmo impositivo. Na mescla de um texto do gênero publicitário com outros textos ou mídias variadas o resultado é uma combinação de mídias (*Medienkombination*). Com a finalidade de difundir valores ideológicos, o uso da literatura na propaganda não cria uma nova mídia, mas passa então a fazer parte da publicidade, já que o texto publicitário permanece com seu objetivo definido, mesmo com mudança de configuração estilística.

A escrita, por outro lado, é uma mídia separada e particular. Ela pode ficar transparente na leitura de um texto impresso convencionalmente: para muitos leitores a fonte e o tamanho das letras normalmente não influenciam na recepção e interpretação do texto verbal (mas podem influenciar no prazer da leitura). Mas, além de existir em muitas formas de representação da linguagem verbal – alfabética, ideogramática, hieroglífica, cuneiforme, etc. – escrita, manual ou impressa, consiste de signos *sui generis*, com um grande leque de expressividade. (CLÜVER, 2011, p. 13)

Fluente em sua própria linguagem, o cinema articula, portanto, variadas mídias para expor a mensagem narrativa pretendida ao espectador. Bernhard Wicki, como consequência do aprofundamento das técnicas cinematográficas possíveis, adapta o romance de Manfred Gregor apresentando em *Die Brücke* sua visão da catástrofe do pós-guerra alemão. Mesmo ao final desta ainda rasa análise, podemos tomar como conclusão que essa narrativa filmica absorve suas influências midiáticas e as verte em uma linguagem própria da qual o espectador tem permissão para beber tudo o que lhe emerge.

REFERÊNCIAS

- BARTHOLOMEI, L. *Bilder von Schuld und Unschuld: Spielfilme über den Nationalsozialismus in Ost- und Westdeutschland*. Münster: Waxmann Verlag, 2015.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- BENJAMIN, W. Pobreza e experiência. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CARVALHO, N. de. *Publicidade: a linguagem da sedução*. São Paulo: Ática, 2010.
- CLÜVER, C. Intermedialidade. In: *Pós*. Belo Horizonte, v.1, n.2, Nov. 2011.
- CUNHA, J. M. dos S. Comparatismos e mídias: transferências e interferências textuais. In: SCHMIDT, R. T. (org.). *Sob o signo do presente: intervenções comparatistas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.
- FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG. Die Lebensstationen von Max Schmeling: Max Schmeling's Leben und Wirken im Überblick. Disponível em <<http://www.faz.net/-gtl-py3n>>. Acesso em 02 de março de 2016.
- HÖLDERLIN, F. Der Tod fürs Vaterland. In: _____. *Gesammelte Werke* (1954). Disponível em <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/friedrich-h-262/70>>. Acesso em 04 de março de 2016.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- RAJEWSKY, I. O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Trad. Isabella Santos Mundim. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.
- RANCIÈRE, J. *O destino da imagem*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- REMARQUE, E. M. *Nada de novo no front*. Trad. Helen Rumjanek. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rotschild, 2008.

Recebido em: 25/08/2019

Aceito em: 15/09/2019

A PROTOFICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRA E SUA
HIBRIDIZAÇÃO ATRAVÉS DO FANTÁSTICO: UMA ANÁLISE
DO CONTO “A SOMBRA” DE COELHO NETO

*BRAZILIAN PROTOSCIENCE FICTION AND ITS
HIBRIDIZATION THROUGH FANTASTIC: AN ANALYSIS OF
THE TALE “A SOMBRA” BY COELHO NETO*

Thalita Ruth Sousa¹⁸⁹

Naiara Sales Araújo Santos¹⁹⁰

RESUMO: A Protoficção Científica compreende obras produzidas antes da formação da Ficção Científica, mas que possuem fundamentos ligados ao desenvolvimento tecno científico. Caracterizada pelo hibridismo, a ProtoFC, por vezes, apresenta afinidades com outros gêneros. Este é o caso do conto *A sombra* (1927) do escritor Coelho Neto, que tem proximidades com o Fantástico. Nele, o personagem Avellar, um bacteriologista, mata a esposa Celúta através de um experimento com injeções de vírus e bacilos. Após o fato, ele é perseguido por uma sombra até que confessa o assassinato. Observa-se que a experiência científica provoca o medo do desconhecido, culminando num evento sobrenatural, rompendo com a realidade. A ciência, portanto, mostra-se falível e incapaz de fornecer explicações para tudo. Considerando as mudanças no cenário nacional devido ao progresso científico apregoadado no início do século XX, objetiva-se analisar, por meio de pesquisa bibliográfica, a representação da ciência no conto *A sombra* (1927) e sua relação com a sociedade da época. A presente pesquisa visa também averiguar como a hibridização se constitui através do Fantástico na narrativa. Para tanto, são utilizados os apontamentos de Mary Del Priore (2014), Raul Fiker (1985), Isaac Asimov (1979) e David Roas (2018), entre outros.

¹⁸⁹ Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão - UFMA. Pesquisadora bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão - FAPEMA.

¹⁹⁰ Doutora em Literatura Comparada. Professora do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão - UFMA.

Palavras chave: Protociência Científica; fantástico; Coelho Neto.

ABSTRACT: Protoscience Fiction consists on literary works produced before the establishment of Science Fiction, but which fundamentals are related to the science and technology development. Due to its hybridism, the ProtoFC usually presents affinities with other genres. That is the case of the tale *A Sombra* (1927) by the writer Coelho Neto, that has proximities with the Fantastic. In it, the character Avellar, a bacteriologist, kills his wife Celúta through an experiment with shots of virus and bacillus. After that, he is chased by a shadow until confessing the murder. The scientific experience provokes a fear of the unknown and generates a supernatural event which breaks the reality. Therefore, the science is portrayed as flawed and incapable of providing answer for everything. Considering the national scenario changes because of the scientific progress disseminated on the beginning of the twentieth century, this work aims to analyse, by means of bibliographical research, the representation of science in the tale *A Sombra* (1927) and its relationship with the society from that time. This research also aims to investigate how the Fantastic constitutes the hybridization of the narrative. For this purpose, the productions of Mary Del Priore (2014), Raul Fiker (1985), Isaac Asimov (1979) and David Roas (2018), among others.

Keywords: Protoscience Fiction; fantastic; Coelho Neto.

1 Introdução

A especulação sobre o mundo, motor criativo de Ficção Científica (doravante FC), pode ser traçada desde tempos primitivos. O instinto de questionar e a necessidade de encontrar respostas levaram o homem a construir conhecimento e narrar fantasias. A crítica do gênero associa essas narrativas a precursoras da FC, partindo de diversas perspectivas.

O crítico Lloyd Biggle (*apud* SCHOEREDER, 1986, p. 15) afirma que “uma simples brisa despertava uma interrogação, e o faiscar de um relâmpago constituía uma ameaça de condenação”. Apesar do homem primitivo não conhecer a FC, suas fantasias eram parte dela. Biggle acrescenta que “cada idade produziu uma ‘ficção científica’ que refletia a tecnologia e o pensamento científico dessa mesma idade”. Contudo, a perspectiva de encontrar características de FC na antiguidade não é unânime. Há críticos que abordam como FC somente as obras que se enquadram na estética do gênero como ele foi concebido em tempos modernos. De acordo com o escritor Gilberto Schoereder, na obra *Ficção*

científica (1986, p. 14), para alguns críticos a FC surgiu após a II Guerra Mundial, com poucas antecipações.

Ao comparar os dois pontos de vista apresentados anteriormente, é possível perceber que o posicionamento do homem primitivo se volta para o conteúdo geral da FC e o da modernidade “prende-se à forma pela qual a história é escrita” (idem). Ou seja, é levada em consideração a estética do gênero como se apresenta na atualidade. Há ainda os que consideram tais predecessores como pertencentes à Protoficção Científica, doravante ProtoFC, ponto de vista aqui adotado. Esse termo foi estabelecido por John Clute na obra *Science fiction: the illustrated encyclopedia* (1994). A Protoficção Científica tem maior proximidade com a primeira concepção de FC aqui apresentada.

Segundo o escritor Raul Fiker, em *Ficção científica: ficção, ciência ou uma épica da época?* (1985, p. 25) a Protoficção Científica

se refere a manifestações, anteriores ao estabelecimento do gênero, de formas e tradições cujos temas e métodos foram posteriormente adotados pela FC. Por exemplo, o tema da viagem imaginária talvez seja o mais importante deles.

Portanto, observa-se a ProtoFC sob duas perspectivas: temporal, pois são obras que surgem antes da estruturação do gênero, e estético, já que elas apresentam afinidades com o que posteriormente será convencionalizado como FC. Assim, tais manifestações não tiveram base para fomentar o surgimento da FC, seja por não se originarem em um momento histórico e literário propício ao desenvolvimento tecnológico, seja pela estética de suas narrativas.

Como exemplo de ProtoFC, o pesquisador Roberto C. Belli em *Ficção científica: um gênero para a ciência* (2012), resgata um histórico que parte dos gregos:

Heródoto, o pai da História, nascido no século VIII a. C., falava em “homens metálicos” na *Iliada*, contada depois por Homero, século V a. C., Plutarco de Queroneia (46-125), no livro *De Facie in Orbe Lunare (Na superfície do disco lunar)*, descreveu seres mitológicos que viviam na face da Lua. Provavelmente, Plutarco inspirou outros, como Luciano de Samosata (125-180 d. C.) no livro *Vera Historia (História Verdadeira)*, ao narrar uma interessantíssima

disputa entre os seres da Lua e do Sol para colonizar Vênus. (idem, p. 22)

Tomando como destaque a *Ilíada*, é possível estabelecer conexão entre suas máquinas e aquilo que contemporaneamente se compreende como robô, por serem aparatos tecnológicos e terem constituição e comportamento semelhantes. Sendo assim, dentre as obras que constituem a ProtoFC, é possível encontrar desde mitos gregos a obras clássicas da literatura mundial. Em se tratando do conteúdo, o pesquisador André Monteiro no artigo “Teologia, Colonialismo e Ciência e Tecnologia/ensino na protoficção científica portuguesa (com ou sem política)” (2016, p. 3) diz que:

Quanto mais focado em ciência (ou algo que hoje consideramos ciência embora na altura pudesse ser “magia”), mais fácil é reivindicar como proto-fc, mas usando definições de algum romance científico ou fc do fim do séc. XX podemos incluir na proto-fc algumas obras mais alegóricas, “raçadas” de fantástico e/ou promotoras de visões sociais.

Ou seja, mediante a estruturação do gênero, é possível perceber as obras que o prenunciaram. Todavia, quando elas foram publicadas, eram reconhecidas como constituídas de magia e geralmente arroladas ao gênero Fantástico. Isto se dá por trazerem o gênero em sua forma ainda embrionária em uma narrativa híbrida. Além do Fantástico, elas se entrelaçam com outras categorias literárias que também estavam em desenvolvimento, como a Utopia, o Horror, e o Gótico.

No contexto brasileiro, é possível observar obras que apresentam tais características, incluindo escritos de literatura maranhense. Dentre os autores que serão apontados no próximo tópico, é possível destacar Coelho Neto e seu conto “A Sombra”, que está arrolado na coletânea *Contos de vida e morte* (1927), cujo título não deixa de ser prognóstico do enredo apresentado em suas narrativas. Nele, o bacteriologista Avellar mata sua mulher Celúta com aplicação de vírus e bacilos, mas responsabiliza a Ciência pelo assassinato. Até que ela definha, ele a vê como uma experiência fascinante que provoca medo por ser “incubadora da morte”. A partir do funeral, uma sombra o persegue, até que ele confessa o crime.

Considerando as figurações presentes na narrativa, objetiva-se analisar a relação entre a ProtoFC e o Fantástico em “A sombra”, observando suas implicações na formação do enredo. Além disso, investiga-se como o desenvolvimento científico ocorrido no início do século XX é refletido na visão da Ciência presente no conto de Coelho Neto. Para tanto, os procedimentos metodológicos se baseiam em pesquisa bibliográfica qualitativa e análise de conteúdo.

2 O desenvolvimento científico e sua influência na literatura

A busca por uma explicação racional dos fenômenos relativos à humanidade e ao mundo natural era apregoada no século XIX, assim como fora desde o início do século das luzes, o XVIII. As concepções voltadas para o fortalecimento da ciência em detrimento do misticismo e das crenças religiosas opositoras eram reforçadas por pensadores e críticos europeus. A historiadora Mary Del Priore analisa a sociedade do século XIX e estabelece divergências com o pensamento dos séculos anteriores na obra *Do outro lado: a história do sobrenatural e do espiritismo* (2014). Segundo ela, neste século havia a crença de que a ciência era superior e que

só a razão afastaria os homens de toda a superstição e os curaria da atração que os mistérios exerciam. Era preciso deixar para trás o que consideravam “as trevas da Idade Média”. Apenas a ignorância, o fanatismo, o medo ou o ódio justificariam a “fraqueza” de crer no sobrenatural. (idem, p. 19)

Nesta mesma perspectiva, o crítico David Roas em *Behind the frontiers of the real: a definition of the fantastic* (2018, p. 5) analisa que no século XVIII a sociedade baseava suas explicações para o real na ciência, religião e superstição. Ele afirma que “fantasmas, milagres, elfos e outros fenômenos sobrenaturais eram parte da concepção de real. Eles eram extraordinários, mas não impossíveis¹⁹¹ [tradução nossa]. Neste cenário decorrente do Iluminismo, o sobrenatural buscava ser superado pela ciência por meio de leis racionais.

¹⁹¹ Ghosts, miracles, elves and other supernatural phenomena were part of the conception of the real. They were extraordinary, but not impossible.

Foi nesse contexto que o Fantástico surgiu, trazendo o metafísico para a literatura. A esse respeito Adriano Messias em *Todos os monstros da terra: bestiários do cinema e da literatura* (2016, p. 24) interpreta que o Fantástico se originou “a partir da rejeição do Iluminismo para com o pensamento teológico medieval e toda sua metafísica. Dessa maneira, [...] o fantástico teria exercido a função de fraturar um excesso de racionalidade na cultura”. Em outras palavras, aquilo que o racionalismo antropocêntrico buscava deslocar para a margem dos estudos foi resgatado pela literatura fantástica.

O sobrenatural que antes compunha uma das formas de explicação do universo comumente aceito, como já posto por Roas, firmava-se nas formas artísticas. Ao tratar da sociedade que recepcionou este gênero, Roas explica que a “literatura fantástica nasceu em um universo mecânico Newtoniano, concebido como uma máquina que obedecia às leis da lógica e era sujeito à explicação racional¹⁹²” [tradução nossa] (2018, p. 5). Observa-se, assim, a posição de contraponto que o fantástico estabelece em relação ao pensamento científico. A proximidade com a ciência não estava somente atrelada aos estudiosos, mas também à população. Isso se dava devido às descobertas científicas e aos produtos tecnológicos que modificaram as formas de transporte e trabalho, por exemplo.

Concordando com o pensamento da historiadora Del Priore e dos críticos do fantástico Messias (2016) e Roas (2018), o crítico de FC Isaac Asimov e o pesquisador Edgar Smaniotto também afirmam a relevância do século XIX para a ciência. Contudo, enquanto o Fantástico se preocupava em expor o metafísico, o gênero Ficção Científica nascia com o propósito de trazer as concepções racionais para o âmbito da literatura.

Em um artigo para a Asimov's SF Adventure Magazine chamado “The pre-scientific universe” (1979, p. 6), Asimov explica que a FC não poderia existir como imagem do futuro até que as pessoas entendessem que ciência e tecnologia produzem o futuro. Acrescenta ainda que a Revolução Industrial, no século 1800, possibilitou esse entendimento, visto que as mudanças científicas e tecnológicas foram expressivas a ponto de serem notadas no curso de vida das pessoas.

¹⁹² Literature of the fantastic was born into a Newtonian, mechanical universe, conceived as a machine that obeyed the laws of logic and was therefore subject to rational explanation.

Nesse sentido, a especulação e criação baseadas em métodos científicos passaram a caracterizar a estética do gênero. Ratificando este pensamento, Smaniotto (2012, p. 29) evidencia que a explicação era “dentro do escopo dos saberes científicos socialmente aceitos na época da sua produção” e isso favoreceu o surgimento da FC. De acordo com a perspectiva acima exposta, Asimov (1984, p. 17) considera como o marco inicial da literatura de FC a obra *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley (1818), ponto de vista adotado na presente pesquisa. Esta obra narra a história do Dr. Frankenstein, cientista que cria um ser a partir de pedaços de corpos humanos, através da eletricidade.

Mediante o cenário histórico e ideológico relativo à ciência e sua disseminação na sociedade apresentado no decorrer deste capítulo, é possível compreender por que somente no século XIX a literatura de FC se apresenta na Europa. É perceptível que, se comparada a países com séculos de desenvolvimento tecnológico como a Inglaterra, a produção brasileira parecerá pálida. Não obstante, apesar de não serem suficientes a ponto de aproximarem o pensamento científico da sociedade em geral, houve manifestações advindas de pesquisas científicas que resultaram em produtos tecnológicos brasileiros.

3 A Proficiência Científica Brasileira

O livro *Prelúdio para uma história: ciência e tecnologia no Brasil* (2004), organizado pelo historiador Shozo Motoyama, objetiva resgatar a produção científica e tecnológica nacional desde o Brasil colônia, mas, sobretudo, desde a chegada da família real portuguesa em 1808. Por outro lado, apresenta também as razões para tais avanços serem mais pontuais e como a cultura influenciou esse desenvolvimento.

A partir de sua análise, compreende-se como a ciência no Brasil era observada de modo diferente se compararmos ao que ocorria nesses mesmos períodos na Europa. Na introdução *Ciência e tecnologia no Brasil – para onde?*, ele explica:

[...] Criada e plasmada dentro de uma tradição colonial e de dependência, agravada pela economia baseada no regime escravocrata, a cultura brasileira moldou-se no âmbito do retórico e do literário, não se ocupando muito das coisas de C&T [Ciência e Tecnologia]. Já que o trabalho e a técnica eram atribuições de escravos, a elite nacional desprezava as atividades manuais. Em

consequência, não se sentia atraída pela experimentação, chave mestra da ciência, e ficava pouco à vontade frente às questões tecnológicas. Contudo, isso não significa que não tenha havido em nossas terras manifestações brilhantes de aptidão técnica e gênio científico. Para constatar esse ponto, basta ver os trabalhos do padre Bartolomeu e Gusmão inventando o aeróstato no século XVIII, de José Bonifácio de Andrada e Silva realizando investigações reconhecidas internacionalmente na área de mineralogia no século XIX, do padre Roberto Landell de Moura patenteando o rádio no alvorecer do século XX, só para citar alguns nomes. (idem, p. 18)

Portanto, à luz de Motoyama, tratar o desenvolvimento científico e tecnológico no Brasil como inexistente ou insignificante seria até mesmo preconceito, advindo de ignorância a respeito do material aqui produzido. Nesta mesma obra a pesquisadora Marilda Nagamini expõe sua pesquisa em dois capítulos, nos quais traça o desenvolvimento Científico e Tecnológico do século XIX ao XX.

Em se tratando do início século XIX, ela explica no capítulo *1808-1889: ciência e técnica na trilha da liberdade* que os esforços pela implementação da Ciência no país se concentraram nas áreas da Medicina, Química, Farmácia, Botânica, Matemática e Física, entre outros. Ao longo desse século, tais investimentos se estenderam para Artes, Engenharia, Geografia e Direito, por exemplo. De 1889 até 1930, Nagamini mostra como os processos de urbanização e industrialização se instalaram, aprofundando os investimentos em áreas como Aviação, Indústria Cafeeira e Ferroviária, Mineração e Metalurgia (2004, pp. 137-183).

Dessa forma, enquanto a Europa sentia os reflexos dos avanços científicos que proporcionaram o Iluminismo e a Revolução Industrial na vida diária, já no início do século XIX, o Brasil ainda se apoiava principalmente na agroexportação de produtos como café, algodão e borracha advindos da exploração de mão de obra escrava.

A independência do país ocorrera no início do século, em 1822, e a abolição da escravatura no fim deste, com a Lei Áurea em 1888. A impressão deixada pela colonização europeia ainda era recente para a nação, que a partir do final do século XIX tentava estabelecer sua identidade. Apesar de buscar moldes europeus da Belle Époque, as artes nacionais buscavam retratar os símbolos nacionais como a natureza.

Portanto, neste cenário, a figura da ciência poderia não ser vista como representante de nacionalidades, mas como um elemento externo. Além disso, as ideias de progresso importadas da Europa não só geraram anseios de transformação, mas também conflito social.

Segundo Del Priore, “havia uma face sombria nesse período”. Ela afirma que a inflação, o desemprego e a superprodução de café formaram a crise econômica da época da República. Isto, somado “à concentração de terras e à ausência de um sistema escolar abrangente, fez com que a maioria dos escravos recém-libertos passasse a viver em estado de quase completo abandono” (2014, p. 113). Portanto, a ausência de condições básicas de vida era marcante nesse período, contrastando com o progresso pregado pela elite. Logo essa situação social passou a figurar como temática na literatura. Ainda segundo Del Priore, alguns autores que antes se dedicavam à busca pela identidade nacional passaram a focar no “temor do progresso e da ciência” (idem, p. 144).

Outro fator que levou a sociedade a refletir sobre os benefícios e malefícios do desenvolvimento científico foram as políticas sanitárias aplicadas no período. No início do século XX, doenças como varíola e febre amarela foram protagonistas de epidemias e passaram a ser estudadas, o que colocou profissionais como bacteriologistas e médicos em destaque.

Devido à proliferação dessas enfermidades, o governo tomou medidas, como a obrigatoriedade da vacina, fato que gerou A Revolta da Vacina em 1904. O caos público se instaurou devido ao modo como a medida foi aplicada. Segundo o historiador Nicolau Sevcenko, na obra *A revolta da vacina* (2014, p. 10), o regulamento rígido abrangia todas as idades, “impondo vacinações, exames e reexames, ameaçando com multas pesadas e demissões sumárias, limitando os espaços para recursos, defesas e omissões”. Ainda segundo Sevcenko, o objetivo era ter uma campanha rápida e efetiva, sem “preocupação com a preparação psicológica da população, de quem só se exigia submissão incondicional” (idem). Consequentemente, é possível inferir que o olhar da população sobre a ciência não foi favorecido, pois

a pobreza estava em toda a parte, e as grandes reformas urbanas que tentavam transformar o Rio de Janeiro em Paris não abafavam certo mal-estar de viver. As mudanças políticas não atingiram a sociedade toda. Só as elites se beneficiaram. Mas não foram apenas as frustrações de

ordem política que modelaram a vida cotidiana. A modernidade dos bondes, da luz elétrica e do telefone trazia também uma resistência às mudanças. Vivia-se o que um historiador denominou de “a revolta contra a razão”. Em revanche, recorria-se ao fantástico e ao imaginário popular, recheado de fadas, demônios e aparições. A literatura escapista transportava para outro mundo, onde o sobrenatural dava as cartas. Nele, nada causava espanto ou surpresa. Tudo era possível! (DEL PRIORE, 2014, p. 113)

Entende-se, desse modo, que além de conduzir à especulação acerca dos caminhos que a ciência propiciaria ao homem, a literatura abarcava também o sobrenatural que fugia daquela realidade revoltante. Com isso, é possível compreender a existência de obras nesse período que trouxessem elementos referentes à literatura de FC e à literatura Fantástica. Havia uma busca por registrar as impressões da ciência no Brasil, seja demonstrando seu lado negativo, seja a superando por intermédio do sobrenatural.

Se levado em consideração que a FC no país ganhou destaque em meados do século XX, e que críticos como Schoereder apontam *Três meses no século 81* (1947) de Gerônimo Monteiro como a primeira obra de FC (1986, p. 22), é válido afirmar que as obras criadas no final do século XIX e início do século XX foram precursoras da ProtoFC no Brasil. Contudo, o contexto e o desenvolvimento da FC no Brasil levam a crer que os autores de ProtoFC não tinham conhecimento da estrutura do gênero. Concordando com isto, o historiador Francisco Skorupa explicita em *Viagem às letras do futuro: extratos de bordo da ficção científica brasileira: 1947-1975* (2001, p. 53) que

os autores estrangeiros e brasileiros que escreveram suas impressões imaginadas a respeito do “choque” com a ciência, principalmente, entre a metade do século XIX e as três primeiras décadas do XX, o fizeram sem ter a consciência exata do nascimento da nova forma literária, até mesmo pela própria indefinição na denominação do que estava sendo feito. Romance científico, antecipação, vulgarização científica, romance didático, ciencificação e enfim ficção científica, demonstram as incertezas em afirmar o que eram tais escritos. Somente nos anos 1930 o termo atual e definitivo de Ficção Científica firmou-se

A proficção científica brasileira e sua hibridização através do fantástico: uma análise do conto “A sombra” de Coelho Neto | 419
como denominação aglutinante e referencial para o gênero. Até mesmo a França, berço da “antecipação”, o incorporou de modo que fosse possível falar, a partir daí, em uma *consciência de gênero*. Há, portanto, uma diferença entre os que faziam ficção científica utilizando as noções próprias do mundo cientificizado e aqueles que fazem a mesma coisa cientes da existência de um gênero literário específico para esses escritos.

Dessa forma, a produção nacional partia da realidade e enveredava pela fantasia, utilizando-se de diversos elementos e recursos literários, apesar de estes não serem reconhecidos como parte do gênero FC. Trazendo uma memória pessoal, Allen retrata que nas décadas de 30-40 as revistas *X-9* e *Detective*, que abordavam contos policiais e incluíam histórias de FC, e *Cold air*, de Lovecraft, já eram publicadas em território nacional. Concordando com Skorupa, Allen afirma que nesta época as criações ainda não eram reconhecidas como FC, mas este discorda no que concerne à fixação do termo “ficção científica” em território nacional: segundo ele, isto só ocorreria no fim da década de 50; ao mesmo tempo em que as nomenclaturas ciência-ficção e *science-fiction* ainda eram utilizadas (ALLEN, 1974, pp. 4-5).

Notam-se elementos que caracterizariam o que posteriormente seria denominado FC na obra dos escritores Joaquim Felício dos Santos e Emílio Zaluar, como afirma a crítica Naiara Araújo (2017) em “Ficção científica brasileira: ecofeminismo e pós-colonialismo em *Umbral* de Plínio Cabral” ao comentar o trabalho da pesquisadora Yolanda Molina-Gavilan:

Segundo Yolanda Molina-Gavilan em seu *Chronology of Latin American Science Fiction, 1715-2005* (2007), em meados do século XIX autores brasileiros começaram a escrever contos sobre sociedades imaginárias e viagens ao futuro, nos moldes de Júlio Verne e Camille Flammarion. Estes trabalhos descritivos tratavam principalmente sobre reformas políticas através da representação de eventos ou sociedades futuras, como em *Páginas da História do Brasil* (1868-1872) de Joaquim Felício dos Santos e *O Doutor Benignus* (1875) de Emílio Zaluar. (ARAÚJO, 2017, p. 2)

O supracitado escritor Emílio Zaular fora, por exemplo, inspirado pelo renomado escritor de FC francesa Júlio Verne, ao escrever *O doutor Benignus* (BELLI, 2012, p. 63). Observa-se que autores de FC consagrados pela crítica exerceram influência sobre alguns autores brasileiros, fomentando a especulação sobre o desenvolvimento da ciência e tecnologia. Das obras escritas a partir do início do século XX, Silva destaca, entre outras, *Esfinge* (1906), do maranhense Coelho Neto, *A era do automóvel*, *A fome negra* e *O dia de um homem em 1920* (1911), do carioca João do Rio, *O reino de kiato* (1922), do baiano Rodolpho Theophilo, *A Amazônia misteriosa* (1925), do também carioca Gastão Cruls, o polêmico *O presidente negro/O choque das raças* (1926), do paulista Monteiro Lobato, mais conhecido por sua literatura infanto-juvenil, e *Sua Excia. a presidente da república no ano 2500* (1929), da também paulistana Adalzir Bittencourt.

No que tange à literatura maranhense, além de Coelho Neto com o livro *Esfinge* e o conto “A sombra”, é possível listar também outros autores. Aluísio Azevedo com seu conto “Demônios” de 1893, no qual os protagonistas sofrem uma involução que remete à teoria Darwiniana; além de Humberto de Campos com figuras médicas nos contos “Os olhos que comiam carne”, no qual se apresenta uma máquina de raio-x, e “Morfina”, que traz a droga análoga ao título, sendo ambos de 1934.

4 A ProtoFC e a hibridização através do Fantástico em “A Sombra” (1927)

A vastidão da obra de Coelho Neto e sua diversidade são motivo de controvérsia entre aqueles que apreciam sua escrita ou o criticam por isso. Nas palavras do crítico Alexander Silva (2008, p. 88), “as opiniões conflitantes de contemporâneos e de historiadores da literatura sobre Coelho Neto exemplificam a dificuldade, ainda presente, de se definir o status do escritor dentro do cenário da literatura Brasileira”. Essa indefinição não diminui sua riqueza literária, pelo contrário, uma vez que é possível observar características tanto de movimentos literários como Romantismo e Realismo, quanto de gêneros marginalizados no Brasil, mas em desenvolvimento na Europa, como o Gótico e a FC. Isso demonstra uma sensibilidade e perspicácia do autor quanto às possibilidades literárias que ele dispunha para retratar em suas obras as ideologias que permeavam o imaginário social brasileiro.

Coelho Neto, nascido no Maranhão, morou no Rio de Janeiro na virada do século XIX-XX e testemunhou fatos históricos positivos e

negativos relativos ao progresso científico. Dentre eles podemos ressaltar, respectivamente, a *Belle Époque* tropical, com toda sua perspectiva de prosperidade, e a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), que trouxe instabilidade econômica e política, como aborda a pesquisadora Márcia Gonçalves em *O Rio de Janeiro de Coelho Neto: do império à república* (2016, p. 23). A autora adiciona ainda acontecimentos como a “Revolução Russa de 1917, o imperialismo e a luta de classes” (idem). A tais acontecimentos que estão em menor ou maior grau ligados ao desenvolvimento científico, é possível adicionar um que será imprescindível para a leitura do social em “A sombra”: A Revolta da Vacina ocorrida no Rio de Janeiro em 1904 e referida no capítulo anterior.

O início do conto aqui analisado apresenta uma pessoa escandalizada em ver uma notícia de jornal, na qual seu amigo médico Avellar confessa ser assassino da esposa Celúta. Após a leitura, ele pondera que aquilo só seria possível se seu amigo estivesse louco, levantando uma hipótese que mais à frente é enfatizada. Das reflexões desta personagem, é possível extrair que o diagnóstico da morte da esposa fora septicemia aguda, que se constitui como uma infecção generalizada, disseminada através da corrente sanguínea, e cujos agentes são vírus, fungos e bactérias. Tentando entender o que levou Avellar a esta confissão, este amigo não nominado se dirige até o Quartel da Brigada, onde o médico, devido a seu título, estava preso. Daí, infere-se a condição de prestígio que Avellar ocupava dada sua profissão.

Quando indagado das razões para ter matado a esposa, ele traz primeiro o ciúme, a suspeita, fazendo alusão a “micróbios no mundo moral” e “palavras vagas que nos entram n’alma e lá se desenvolvem e proliferam em desconfianças” (COELHO NETO, 1926, p. 202). Ele adiciona: “Ciência... uma história! Tudo falha. Nada se pode afirmar, nada! E, queres que te diga? A mais culpada em tudo isso foi a Ciência. Foi ela que me levou ao crime, porque o ciúme... O ciúme... Não havia motivo para ciúme. Celúta era honesta”. (COELHO NETO, 1926, p. 203)

A culpa que Avellar transfere para a ciência revela tanto seu desgosto com aquela que propiciou sua profissão, quanto desconfiância em relação à própria credibilidade da ciência, uma vez que nela há falhas (o que remonta aos experimentos científicos) e, em consequência, não se obtém dela conclusões plausíveis. Há uma desconfiância que confronta a visão da Ciência como esperança de desenvolvimento e reforça o ponto de vista da Ciência como uma agente contra o ser humano. Esta

perspectiva da Ciência como maléfica, introduz a ideia de que nem sempre a ciência traz resultados que beneficiam o homem. Recorrentemente seus produtos são utilizados de forma errônea ou deturpada, ou mesmo suas pesquisas visam propósitos ilícitos. Como explica o crítico e escritor Bráulio Tavares em *O que é ficção científica?* (1986, pp. 19-20), “existe uma face tenebrosa”.

A fim de expor e justificar sua afirmação, o autor aponta catástrofes, desde a invenção da pólvora até o final do século XX, que foram provocadas pelo uso indevido da ciência, de modo que a visão desta como meio para alcançar o progresso humano ficou manchada em vários períodos da história. No caso do início do século XX, o mais notável exemplo mundial é a I Grande Guerra. As imagens do médico cientista e da ciência como vilãs são aprofundadas no conto, como se pode observar conforme ele prossegue: Avellar admite ter envenenado a esposa, o que se deu após várias tentativas. Ao descrever seu método para o homicídio, é possível perceber a ignorância do médico em relação ao uso de doses de bacilos da tuberculose e outros germes, a saber:

Matei-a com bacilos da tuberculose, esses e outros germes letais. Propinando-lhe as primeiras doses, inoculadas em frutos - (tratava-se, então, da vingança da minha honra... Pobre Celúta!) esperei as manifestações do mal e... nada! Em vez do deperecimento, dos sinais característicos da ação destrutiva do bacilo de Koch, o que eu via, e todos o apregoavam em louvores, era o revigamento da vítima, mais robustez, aspecto magnífico, apetite, sono tranquilo, higidez absoluta. A própria enxaqueca que, de vez em quando, a atormentava, desapareceu. (COELHO NETO, 1926, p. 203)

Em razão do médico referir-se à mulher como “Pobre Celúta!” e “vítima” (COELHO NETO, 1926, p. 203), nota-se que, de forma contraditória, Avellar aplica doses que ele acredita poder matar, mas ao mesmo tempo tem piedade de Celúta. Esse contraponto é evidenciado à medida que Avellar se divide entre o marido e bacteriologista. Ele culpa o último pelas suas ações: “Não foi o marido o assassino, foi o bacteriologista, o homem de ciência, o prático de laboratório, entendes? O profissional que não podia compreender que um organismo, frágil como o de Celúta, resistisse ao ataque insistente de tantos vibriões” (idem, pp. 203-204). O fato de Celúta ter elementos “mortíferos” e

“violentos” (idem) em seu corpo e não padecer pasma Avellar, pois ele não consegue compreender.

Neste trecho, observa-se que Avellar refere a si mesmo como dois: o marido e o bacteriologista, sendo o segundo o “homem da ciência”. Este posicionamento remete ao Duplo, fenômeno estudado pela psicanálise. A presença desta figuração que não ocorre devido à ciência demonstra a hibridização que a narrativa de ProtoFC apresenta. É possível interpretar por meio do comportamento de Celúta que as injeções, ao invés de causar mal, agiram com o mesmo efeito de uma vacina, apesar do método de aplicação utilizado ser diferente. Não foi considerada pelo bacteriologista a ideia de que a injeção poderia fazer bem à vítima, pois como poderia algo proveniente de germes letais beneficiar o homem? Compreende-se que o conhecimento acerca do uso de injeções não era domínio de Avellar, ou que esse conhecimento ainda não fora descoberto. Mediante os estudos proporcionados pelo avanço da biomedicina, entende-se que injeções, uma vez utilizadas para injetar uma preparação biológica com o fim de conferir imunidade, são positivas, pois são vacinas.

Tal fato alude ao desconhecimento que a maioria da população brasileira tinha da ciência do século XX, um dos fatores para a Revolta da Vacina. Como já exposto no capítulo anterior, não houve preparação psicológica ou educacional da população sobre a constituição da vacina. Dessa forma, seus benefícios eram desconhecidos e o medo de que o conteúdo dela culminasse na morte do indivíduo que a recebera se propagou. Exemplo dito é a fala do político Rui Barbosa exposta por Sevcenko:

Não tem nome, na categoria dos crimes do poder, a temeridade, a violência, a tirania a que ele se aventura, expondo-se, voluntariamente, obstinadamente, a me envenenar, com a introdução no meu sangue, de um vírus sobre cuja influência existem os mais bem fundados receios de que seja condutor da moléstia ou da morte. (2014, p. 8)

A afirmação, advinda de uma figura pública de poder político, representa o quanto a vacina ainda era desconhecida no cenário nacional. O medo, somado ao modo de aplicação do recurso, aumentou a apreensão da população, e uma vez que fora o produto da ciência que favoreceu a perturbação, gerou-se mais desconfiança nela. Essa impressão

da ciência reverbera no imaginário da população nas primeiras décadas, de modo que se reflete na literatura.

É cabível expressar que ambos os fatores são encontrados em “A Sombra”, evidenciados na ignorância de Avellar, tanto em utilizar bacilos e vírus como armas da maneira como fez, quanto em relação às reações provocadas no sistema imunológico de Celúta. Alexander Silva analisa este conto também por uma perspectiva fantástica.

Segundo Silva, “o elemento fantástico do conto está no fato de que, ao contrário do que Avellar esperava, ou seja, uma morte rápida provocada por bacilos de tuberculose inoculados em frutos, Celúta se tornava cada vez mais vigorosa” (idem, pp. 100-101). Seguida a lógica da narrativa, entende-se que há um rompimento na ordem dentro do conto, pois esse fato é tomado com espanto por Avellar. Esta outra perspectiva de leitura é abordada também por Del Priore. A historiadora considera sobrenatural o fato de que, “ao contrário de morrer rapidamente, inoculada que fora com bacilos da tuberculose, Celúta se tornava mais e mais vigorosa” (2014, p. 114). Portanto, observa-se que a falta de conhecimento ao fazer uso da ciência levou a um acontecimento sobrenatural, que até o final da narrativa não é explicado.

Tal fato perturba Avellar, pois rompe com suas crenças. Levando em conta a perspectiva da incerteza, é possível associar essa cena com a concepção de Fantástico proposta por Tzvetan Todorov no clássico teórico *Introdução à literatura fantástica* (1975, p. 31): “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. Portanto, “A sombra” tem aproximações com o gênero Fantástico, paradoxalmente propiciadas pela visão de ciência na obra.

O “homem da ciência” faz da frustração mediante à reação biológica positiva um combustível para continuar sua experiência e testar o limite do corpo humano, tornando Celúta sua experiência. Para ele, ter lançado mão de todo seu arsenal e vê-la bem era enlouquecedor (idem, p. 204). O fato de Avellar aplicar injeções com bacilos e vírus em sua mulher remete a uma discussão relevante para a ciência do início do século XX: a violação do corpo humano justificada por uma razão científica, apesar das motivações serem diferentes em ambas as situações.

Ao fazer referência às pesquisas sobre a transmissão da febre amarela, Ilana Löwy em *Vírus, mosquitos e modernidade* (2006, p. 75) expõe a justificativa dos pesquisadores da época: “O homem parecia ser o único hospedeiro possível, o que, segundo eles, legitimava a necessidade de fazer experimentos em seres humano [...]”. Tal tópico abre questionamentos

para o limite do fazer científico e da busca humana por respostas. Isto demonstra também o avanço das pesquisas em âmbito nacional na área de microbiologia. Segundo Maria Dantes, em *As ciências na história brasileira* (2005), a pesquisa biomédica nacional teve relevante fomento no período de transição entre os séculos XIX e XX, mas ainda era considerada uma “nova maneira de fazer ciência”:

[...] O primeiro serviço sanitário do período republicano foi o de São Paulo, de 1892, composto por um conjunto de instituições que seguiam os princípios da nova teoria microbiológica. Já a Diretoria de Saúde Pública do Rio de Janeiro começou a atuar em 1900. Essas instituições de pesquisa biomédica dedicavam-se às seguintes atividades: estudos sobre as principais doenças encontráveis no país, diagnóstico de doenças em evidência e produção de soros e vacinas para seu combate. E aí, os médicos brasileiros foram bastante pioneiros, acompanhando de perto o que acontecia em centros europeus. Esses institutos ganharam prestígio no meio científico brasileiro, como introdutores de uma nova maneira de fazer ciência: a ciência de laboratório, vista como um contraponto à tradição naturalista, considerada mais tradicional. (DANTES, 2005, p. 28)

Por conseguinte, as inovações no campo da pesquisa em biomedicina ainda estavam sendo introduzidas para o meio acadêmico, mas como exposto anteriormente ao tratar da Revolta da Vacina, para a população este conhecimento não era acessível. Em relação ao conto, isso é percebido na forma em que a ciência de laboratório carece de procedimentos e compreensão dos devidos métodos científicos a serem empregados.

Em continuidade, após ver que a esposa está mais saudável ao invés de padecer, Avellar começa a temê-la. A narrativa não faz alusão à receptividade de Celúta para com tais injeções, somente narra que Celúta se tornou mais afetiva ao perceber a mudança de comportamento em Avellar. Agora ele a vê como um receptáculo de vírus e tem medo dela lhe transmitir a morte mesmo com um toque (COELHO NETO, 1926, p. 204). O médico passa a não ver mais a esposa, mas sim uma “incubadora, de morte, uma figura sinistra que encarnava todas as pestes, não lhes

sofrendo as consequências, como as serpentes não se envenenam com a peçonha” (idem). Sendo assim, as reações das injeções no corpo de Celúta eram desconhecidas para Avellar e a transformaram, aos olhos dele, numa espécie de monstro.

É relevante ressaltar que Celúta como a personificação da morte e assumindo a figura do monstro, remetem às histórias góticas. Ratificando isto, Silva (2008, p. 101) afirma que Avellar a vê da mesma forma que era vista a mulher na literatura gótica, de forma geral como a personificação da morte. Esse entrelace presente no conto ressalta sua característica de narrativa híbrida. Tavares afirma que “a ciência é o triunfo do conhecido sobre o desconhecido” (1986, p. 17); contudo, tal triunfo advém do enfrentamento dos limites já conhecidos pelo homem. A confrontação, por sua vez, gera receios e medo, pois, como afirma o escritor e crítico H. P. Lovecraft na obra *O horror sobrenatural na literatura* (1987, p. 1): “A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido”.

Além disto, não só o desconhecido em si provoca temor, mas também o que provém dele, por não ser familiar. O desconhecido se prova um desafio para o ser humano, um que ele não tem a certeza de vencer ou dominar, por não saber o que deve ser feito em um enfrentamento ou, no caso mais aterrador, o que será enfrentado. Por ser ao mesmo tempo onipotente e terrível, o desconhecido se tornou para alguns algo a ser temido e, para outros, algo a ser desbravado. Primeiramente, Avellar temia a figura assombrosa que Celúta se tornara para ele, contudo, o médico deseja agora dominar o conhecimento da situação através da experimentação, desbravando o desconhecido:

O marido desapareceu ficando apenas o observador apaixonado por uma experiência. E, encerrando-me no meu laboratório horas e horas, dias e dias, eu estudava aquele caso estranho, fenômeno, sem dúvida, mais belo do que a fagocitose, porque era a luta tremenda de germes letais, uma batalha formidável de legiões pestíferas no organismo débil de uma mulher. (COELHO NETO, 1926, p. 204)

A princípio, os propósitos dele eram assassinos, mas agora o fascínio pela experiência laboratorial se sobrepõe e beira à loucura. Avellar só tenta intervir depois que Celúta morre, ou seja, quando a experiência tem fim. O cientista de “A Sombra” não tem preocupação

com a ética em sua pesquisa, demonstrando ausência de afetividade ao separar o “marido” do “observador apaixonado”, de modo que o valor de contemplar a batalha biológica é superior ao de manter a esposa com vida.

Em FC, a figuração que ele assume é referida como o cientista louco. A figura do cientista como um louco que ultrapassa limites éticos é recorrente na literatura de FC e remete à primeira obra do gênero, *Frankenstein*. O Dr. Frankenstein, figura essencial da obra, incorpora a imagem do cientista que não leva em consideração os limites éticos humanos e, devido a isso, geralmente ultrapassa o que seria prudente ou são, devido à sua busca pelo desconhecido. Segundo Silva,

O arquétipo do “cientista louco” criado por Shelley a partir da visão romântica de lendas medievais sobre o Judeu Errante, Fausto, a Alquimia, e de personagens de obras literárias como o Satã do Paraíso perdido (1667), do poeta inglês John Milton, se perpetuou em personagens da Ciência Gótica como Dr. Moreau (A ilha do Dr Moreau), de H. G. Wells, Dr. Heidegger (“O experimento do Dr. Heidegger” / 1837), de Nathaniel Hawthorne e Aylmer, e Dr. Rappaccini, também de Hawthorne. Estes dois últimos, personagens respectivamente dos contos “A marca de nascença” e “A filha de Rappaccini”, em muito se assemelham ao personagem Avellar. (2008, p. 100)

Assim, Coelho Neto incorpora em sua obra uma personagem que se assemelha à um ícone da FC. Se comparado especificamente com o Dr. Frankenstein, é salutar analisar que Avellar não só ignora os limites éticos, mas o faz com propósito maléfico de matar. Em contrapartida, Dr. Frankenstein é considerado louco por querer ir além dos limites do homem criando um ser. Avellar tem a fonte de sua loucura não só na obsessão científica, mas também na aparição de uma sombra que ele acredita ser a falecida esposa, e que só ele consegue ver: “No dia do enterro, ao voltar do cemitério, notei que, em vez de uma, duas sombras me acompanhavam. Onde quer que eu fosse tinha-as sempre comigo: uma, era a minha; outra, era a da morta. Fiz tudo para livrar-me dela, tudo! Nada consegui” (COELHO NETO, 1926, p. 205). A sombra, que dá nome ao título do conto, só o abandona na delegacia, quando ele confessa o crime cometido.

Segundo Del Priore, a sombra remeteria ao sobrenatural, sendo um “termo poético que remete à dissolução do corpo no momento da morte” (2014, p. 17). Até então, salvo o estranhamento do bem-estar de Celúta, a narrativa centrava-se majoritariamente na relação homem e ciência. Contudo, em razão do aparecimento da sombra, outras correlações são feitas. Sobre a natureza da sombra, é possível questionar se essa não seria sua consciência, uma vez que ele afirma: “Preso, condenado, perdido para o mundo... Que importa! Mas estou só, a minha consciência já se não projeta diante de mim, a sombra da morta deixou-me em paz. Foi melhor assim. Confessei o crime, estou livre” (COELHO NETO, 1926, p. 205). Avellar admite que a consciência dele o perturbava e que isso se foi juntamente com a sombra.

A consciência que se projeta denota também que o marido retornou e o ser fascinado pela experiência desapareceu. Por fim, Avellar mais uma vez expõe sua descrença na credibilidade da ciência, ou seja, na capacidade de ela prover respostas válidas, além da desconfiança em relação a seus profissionais – apesar de ele o ser:

Os médicos, quando não acertam com as enfermidades, escrevem um nome qualquer na certidão de óbito: septicemia, por exemplo. Assim certas verdades quando ultrapassam os limites do conhecimento são chamadas loucuras. Portas de evasão da inteligência humana. (idem, pp. 205-206)

O trecho denota também a incapacidade de os médicos descobrirem a verdadeira situação que levou à morte e, portanto, deixarem um assassino impune. Consequentemente, a *causa mortis* apontada na biópsia não está errada, mas é incompleta. Este trecho remete a um acontecimento histórico ocorrido antes da Revolta da Vacina, descrito por Sevcenko (2014, p. 8):

Uma mulher morreu no mês de julho, pouco após ter recebido a vacina antivariólica, e o médico legista atribuiu como causa do falecimento um estado de infecção generalizada (septicemia), decorrente da vacinação. A oposição desencadeou de imediato um enorme alarido na Câmara, os jornais vociferaram diatribes contra o governo e a opinião pública robusteceu as suas suspeitas, causando um abalo decisivo na política sanitária oficial.

Assim como o diagnóstico dado pelos médicos a Celúta, essa mulher também foi apontada com septicemia. Posteriormente, devido à repercussão do caso, Osvaldo Cruz realizou outra biópsia e verificou que a vacinação não fora a causa da morte. Observa-se, dessa forma, uma crítica à imprecisão da ciência médica. Ademais, Avellar afirma que as verdades são chamadas de loucura quando não conseguem ser explicadas pelo conhecimento humano, contudo, a loucura seria uma forma da inteligência humana evadir-se, dando a entender que a inteligência humana se perpetua para além do que já é conhecido pelo homem, para além da ciência.

Aqui levanta-se a possibilidade de a visão da sombra ser resultado da loucura do personagem. Este fator, juntamente com o duplo, abre possibilidade para um estudo psicológico da obra. Como dito ao longo da análise, isto se dá devido aos entrelaces de gêneros e figurações na ProtoFC. Haja vista que aproximações com o gênero fantástico podem ser feitas através da sombra. A sombra se caracteriza como o sobrenatural que rompe com a realidade apresentada no conto, não só pela incerteza do que é, mas por ser inexplicável dentro do conto. Seguindo a perspectiva do que seria o Fantástico para Roas, este momento do enredo se aproximaria da estética desse gênero: o rompimento com a realidade concebida tanto no conto, quando na realidade do leitor, ocasionaria o Fantástico.

Esse rompimento seria causado por um fenômeno impossível e incompreensível que subverte os códigos, as certezas que nós designamos para perceber e entender a realidade (2018, p. 4). No caso do conto de Coelho Neto, a sombra é este elemento que ultrapassa as noções de realidade de Avellar e é insuperável para ele, sendo incompreensível. Além disso, Roas se contrapõe a Todorov, no que tange à razão para a ocorrência do Fantástico. Segundo Roas, ela não seria causada nem pela dúvida, nem pela incerteza, mas sim pela natureza inexplicável do fenômeno (ROAS, 2018, p. 15). Essa natureza inexplicável é característica da sombra.

Por outro lado, Todorov afirma ser a dúvida que ocasiona o Fantástico e, ao fim do conto, Avellar afirma "julgas-me louco, com certeza. Não, meu amigo. O que te digo é pura verdade" (COELHO NETO, 1927, p. 206). Ou seja, ele estabelece que o que lhe aconteceu fora real. Contudo, no final o narrador afirma: "Haverá juízes que condenem esse pobre louco?" (COELHO NETO, 1927, p. 206), fazendo

entender, assim, que Avellar é insano. Dessa forma, a dúvida permanece ao fim do conto.

Destarte, é possível perceber que a personagem análoga ao título do conto age como uma vingadora. Vingança esta protagonizada pelo sobrenatural, devido ao assassinato provocado pelo uso da ciência. Observa-se, dessa forma, que quando os meios científicos não conseguem trazer as respostas necessárias, o sobrenatural a ultrapassa, rompendo com a realidade racional.

5 Considerações Finais

Apesar das diferentes realidades histórico-culturais, a motivação que levou os escritores brasileiros a incorporar a ciência e o fantástico em suas obras foi a mesma de autores europeus: especular sobre as realizações do homem racional, seja buscando no sobrenatural a fuga, ou explorando os caminhos que a ciência pode proporcionar.

“A sombra” reflete a sociedade do início do século XX, que via crescer a implantação de escolas e institutos, alguns voltados para a área médica e biológica, mas que ainda não tinham as descobertas científicas como algo palpável no seu dia-a-dia. Sociedade que sofreu com a falta de informação e a crença de que o conteúdo da vacina mataria, fato exposto no conto. A ciência, ao final do conto, não só tirou a vida de Celúta, mas também a de Avellar. Além da perturbação em seu casamento e em sua mente, ela o tornou um criminoso e o excluiu do convívio social e do exercício de sua profissão. Infere-se, então, que a ciência é perigosa e não poupa nem aquele que busca desvendá-la e faz uso dela com tal paixão.

Apesar de conter certa percepção das mudanças produzidas pela tecnologia, essa não é baseada em uma compreensão científica, mas permeada de inseguranças. Os acontecimentos não compreendidos são encarados com misticismo, como Avellar via sua mulher como um monstro que carregava a morte. Há uma desconfiança que confronta a visão da Ciência como esperança de desenvolvimento e reforça o ponto de vista da Ciência como uma agente contra o ser humano.

A falta de conhecimento em relação à constituição de uma vacina e seus efeitos levam Avellar a este temor, de forma que ele começa a ver sua esposa como um criadouro de doenças, cuja sobrevivência é inconcebível. Tal reação cerca de misticismo a atmosfera do conto. Este misticismo leva ao sobrenatural, de forma que a narrativa se aproxima também do Fantástico, seja pelo viés da incerteza, seja pela impossibilidade do fenômeno da sombra. O Fantástico surge como uma

forma de escape, uma vez que a racionalidade não conseguiu abarcar a realidade de Avellar.

Os elementos que remetem à FC presentes no conto são a injeção, enquanto tecnologia; o laboratório; o experimento científico; e o cientista louco. Os elementos fantásticos são o estado de bem-estar de Celúta e a sombra. O uso da injeção levou ao estado de Celúta, o que por sua vez fez Avellar se comportar como um cientista louco e tratá-la como um experimento. A partir de então, o laboratório dele se tornou a cena do crime, motivo pelo qual a sombra passou a persegui-lo. Observa-se como a ProtoFC e o Fantástico estão entrelaçados no conto de Coelho Neto.

Além destes gêneros, a hibridização da ProtoFC permite apontar no conteúdo deste conto a presença de características do gótico e figurações da loucura e do duplo. Em relação às temáticas presentes, Coelho Neto aborda tópicos importantes como o uso de seres humanos em experimentos científicos e a responsabilidade que o médico/cientista possui em relação à vida de outras pessoas. Isto gera uma crítica à ciência “desumana” e ao posicionamento dos médicos em relação ao que lhes é desconhecido.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, N. S. Ficção Científica Brasileira: Ecofeminismo e Pós-Colonialismo em Umbra de Plínio Cabral. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. v. 18, n. 28, 2017. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/389>>. Acesso em: 12/12/2017.
- SILVA, A. M. O *admirável mundo novo da República Velha*: o nascimento da ficção científica brasileira no começo do século XX. 193 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008. Disponível em <[http://www.posciencialit.lettras.ufrj.br/images/Posciencialit/td/2008/12-alexander meireles_oadmiravel.pdf](http://www.posciencialit.lettras.ufrj.br/images/Posciencialit/td/2008/12-alexander%20meireles_oadmiravel.pdf)> Acesso em: 27/08/2016.
- ASIMOV, I. *No mundo da Ficção Científica*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1984.
- ASIMOV, I. The pre-scientific universe. *Asimov's SF Adventure Magazine*. New York: Davis Publication. Vol 1. n. 3. Summer, pp. 6-7, 1979.
- BELLI, R. C. *Ficção Científica: um gênero para a ciência*. Série essência. v. 4. Blumenau: Edifurb, 2012.

- COELHO NETO, H. A Sombra. In:_____. *Contos da vida e morte*. Porto: Lello & Irmão, 1927.
- DEL PRIORE, M. *Do outro lado: A história do sobrenatural e do espiritismo*. 1ed. São Paulo: Planeta, 2014.
- FIKER, R. *Ficção Científica: Ficção, Ciência ou uma Épica da Época?* Coleção Universidade Livre. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda, 1985.
- LOVECRAFT, H.P. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- LÖWY, I. *Vírus, mosquitos e modernidade: a febre amarela no Brasil entre ciência e política*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2006.
- MESSIAS, A. *Todos os monstros da terra: bestiários do cinema e da literatura*. São Paulo: EDUC FAPESP, 2016.
- MONTEIRO, A. Teologia, colonialismo e ciência e tecnologia/ensino na proto-ficção científica portuguesa (com ou sem política). *Alambique: Revista académica de ciencia ficción y fantasia / Jornal acadêmico de ficção científica e fantasia*, Vol. 4. pp. 1-30, 2016. Disponível em: <<https://scholarcommons.usf.edu/alambique/vol4/iss1/7/>> Acesso em: 15/07/2019.
- MOTOYAMA, S. Ciência e tecnologia no Brasil – para onde? In:____ (Org). *Prelúdio para uma história: ciência e tecnologia no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- NAGAMINI, M. 1808-1889: ciência e técnica na trilha da liberdade. In: MOTOYAMA, S. (Org). *Prelúdio para uma história: ciência e tecnologia no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- ROAS, D. *Behind the Frontiers of the Real: A Definition of the Fantastic*. New York: Palgrave Pivot, 2018.
- SCHOEREDER, G. *Ficção Científica*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1986.
- SKORUPA, F. A. *Viagem às Letras do Futuro: extratos de bordo da ficção científica brasileira (1947-1975)*. 256 f. Dissertação (Mestrado) - Curitiba, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2001. Disponível em <<http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/1884/24261/1/Dissertacao%20mestrado%20Historia-2002.pdf>> Acesso em: 28/04/2017.
- SMANIOTTO, E. I. *Eugenia e Literatura no Brasil: apropriação da ciência e do pensamento social dos eugenistas pelos escritores brasileiros de ficção científica (1922 a 1949)*. 131 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/>

bitstream/handle/11449/100996/smaniotto

_ei_dr_mar.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 28/04/2017.

TAVARES, B. *O que é Ficção Científica?* São Paulo: Brasiliense, 1986.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

Recebido em: 25/08/2019

Aceito em: 15/09/2019

MENSAGENS CIFRADAS: PARANOIA EM 2666 DE ROBERTO
BOLAÑO

*ENCRYPTED MESSAGES: PARANOIA IN ROBERTO BOLAÑO'S
2666*

Antônio Carlos Silveira Xerxenesky¹⁹³

RESUMO: Este artigo discute a maneira como a imaginação paranoide – uma marca recorrente da literatura contemporânea, na opinião de críticos como Stefano Ercolino – se manifesta nas duas primeiras seções do romance 2666, do autor chileno Roberto Bolaño. Traçando breves paralelos com a produção de Philip K. Dick e Thomas Pynchon, discute-se o que os romances e contos de Bolaño oferecem de singular, e de que modo sua obra simboliza um caminho para a produção literária que gira em torno de conceitos como fragmentação e a arte do excesso.

Palavras-chave: Literatura latino-americana; paranoia; literatura comparada; fragmentação; excesso.

ABSTRACT: This article discusses the way in which a paranoid imagination – something quite recurrent in contemporary literature, according to critics such as Stefano Ercolino – appears in the first two parts of the novel 2666, by Chilean author Roberto Bolaño. Sketching brief parallels between Philip K. Dick's and Thomas Pynchon's oeuvres with Bolaño's novels and stories, the article discusses what Bolaño's work offers which is unique to the author and how it shows a path for a literary writing style that orbits around concepts such as fragmentation and the art of excess.

Keywords: Latin American literature; paranoia; comparative literature; fragmentation; excesso.

¹⁹³ Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo-USP.

1 A paranoia dos críticos

Este artigo é focado nas duas primeiras seções do romance póstumo do autor chileno Roberto Bolaño, *2666* (2004a), e busca analisar a maneira como a paranoia é articulada pelos seus personagens, e como esta mesma paranoia é sintomática de um modo de escrita que perpassa toda a obra em questão. Para fins comparativos, traçam-se paralelos entre a produção literária de Bolaño e a de outros autores norte-americanos que integravam as leituras do chileno e que muitas vezes são citados por ele.

A questão da paranoia é recorrente em discussões críticas que propõem um recorte panorâmico da produção ficcional atual. *2666* foi recentemente incluído como exemplo de literatura maximalista contemporânea no aclamado estudo *The Maximalist Novel: From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666*, de Stefano Ercolino (2014). Nessa obra, Ercolino toma como *corpus* ficcional os seguintes livros: *O arco-íris da gravidade*, de Thomas Pynchon, *Graça infinita*, de David Foster Wallace, *Submundo*, de Don DeLillo, *As correções*, de Jonathan Franzen, *2005 depois Cristo*, de Babette Factory, e, por fim, *2666*.

Ainda na introdução, o teórico lista os dez elementos que definem o gênero do romance maximalista: dimensão (o quão extenso é o livro), modo enciclopédico, coro dissonante, exuberância diegética, completude, onisciência narrativa, *imaginação paranoica*, intersemioticidade, comprometimento ético e realismo híbrido. De acordo com Ercolino, essas características não têm a mesma importância nos romances que ele decide analisar, mas todas estariam “copresentes” (ERCOLINO, 2014a, p. xii). A imaginação paranoica, então, é o tópico específico que abordarei nesse artigo – como a literatura de Bolaño se relaciona com a paranoia e no que difere de exemplos canônicos da produção norte-americana, maximalista ou não?

Para Ercolino, na imaginação paranoide das personagens, exposta nos romances citados, tudo está conectado através de uma ordem secreta; o pesquisador menciona que só ao final de *2666* conseguimos organizar a trama, relacionando-a ao início, fechando o círculo (ERCOLINO, 2014a, pp. 111-12). Discordo desta visão totalizante acerca de *2666*, mas, para a finalidade deste artigo, serão abordadas apenas as duas primeiras partes do romance. Interessa, portanto, analisar como se manifesta nas tramas e personagens a imaginação paranoica e o que esta apresenta de relevante para pensar a produção literária do século XXI.

Os protagonistas de Bolaño tendem a ser criaturas confusas que contam suas histórias em testemunhos delirantes em primeira pessoa (*Amuleto*, diversos narradores de *Los detectives salvajes*, *Nocturno de Chile*, “El ojo Silva”). O leitor, então, tem acesso a um narrador não confiável, que esquece detalhes e o preenche com incertezas. 2666, apesar de ter um narrador em terceira pessoa, muitas vezes adentra a consciência e a inconsciência dos personagens e se deixa contaminar.

Um exemplo muito esclarecedor de como as incertezas se articulam na prosa de Bolaño está no conto “Gómez Palacio”, de *Putas assassinas* (2008b), que é repleto de frases que desviam de uma descrição definitiva. Quando imagina o passado de um aluno de sua oficina literária, o narrador o vê “como tinha sido aos quinze anos ou talvez aos doze” (BOLAÑO, 2008, p. 30). Por que uma descrição imprecisa quando se trata de um narrador imaginando uma cena? Se é uma imaginação, por que ele não define a idade – ou quinze, ou doze? Mais adiante no conto há uma demonstração clara do tipo de estratégia narrativa de Bolaño para registrar essa indecisão:

Estiquei as pernas, um carro passou junto de mim buzinando. Xinguei-lhe a mãe com um gesto. Talvez não tenha sido apenas um gesto. Talvez tenha gritado vá pra puta que pariu e o chofer me viu ou ouviu. Mas isso, como quase tudo nesta história, é improvável. (BOLAÑO, 2008b, p. 32)

Chegamos então a 2666 que, por sua vez, é um romance que começa empregando um estilo narrativo totalmente de acordo com os padrões realistas. Porém, os personagens (até os mais distantes) são atraídos, como que pela força da gravidade, a um buraco negro que tudo suga, à violência incompreensível dos crimes¹⁹⁴. A estratégia de Bolaño para lidar com essa conspiração é a de circulá-la (através de personagens que acabam se envolvendo indiretamente com a história), adentrá-la

¹⁹⁴ A referência ao buraco negro também é feita por Rubén Medina, ligando 2666 ao manifesto infrarrealista, que começa com metáforas astrofísicas. Para Medina, “What is 2666 if not a big black hole of humanity, crime and horror? How can this evil be understood?”. (MARISTAIN, 2014, p. 80)

(através da narração relatorial dos pormenores de cada crime), mas nunca a resolver.

Trata-se, portanto, de um movimento – ou de um arco macroestrutural – que vai da busca pela certeza à incerteza. Porém, a incerteza angustia seus personagens, que tentam encontrar uma lógica a partir dos símbolos que registram e se somam, sem encadeamento óbvio. Quem conecta os símbolos são os personagens – se estão corretos nas suas interpretações, cabe ao leitor decidir.

Em *VALIS* (1981), obra de ficção científica da fase tardia do americano Philip K. Dick¹⁹⁵, na qual o próprio escritor é protagonista, mas está cindido entre ele, Philip, e seu *alter ego*, Horselover Fat. Fat pensa ter descoberto uma realidade subjacente à que nós experimentamos – ou seja, pensa que nosso mundo é uma ilusão. Em tudo ao seu redor, enxerga símbolos e códigos que parecem sinalizar que a sua visão é verdadeira. Fat assiste a um filme chamado *VALIS*, uma ficção científica sobre uma sonda extraterrestre, e acredita ver ali uma comprovação de suas teorias. Philip, por outro lado, representa o lado cético, que puxa Fat de volta para a realidade, que questiona seus delírios metafísicos. De um lado, a normalidade; do outro, a paranoia. O protagonista percorre o romance inteiro cindido e não encontra nenhuma resolução tranquilizadora no horizonte.

Roberto Bolaño constrói uma ponte entre sua escrita realista e a ficção de Dick em uma entrevista que cedeu a Carmen Boullosa: “Acerca de mi obra, no sé qué decirte. Supongo que es realista. A mí ya me gustaría ser un escritor fantástico, como Philip K. Dick, aunque a medida que pasan los años y me hago más viejo Dick me parece, también, cada vez más realista”. (BOULLOSA, 2006, pp. 106-07)

¹⁹⁵ Embora nunca tenha escrito uma ficção científica, Bolaño foi profundamente influenciado por Philip K. Dick, como relata em artigos reunidos em *Entre paréntesis* (2004b), e como está mais do que claro no romance de publicação póstuma *El espíritu de la ciencia ficción* (2016), escrito originalmente em 1984 e descoberto apenas recentemente. *Los sinsabores del verdadero policía* (2011) é, inclusive, dedicado ao autor. Porém, Bolaño nunca trabalhou com tramas espetaculosas e exageradas na sua prosa como Dick. O mistério central, ou a grande conspiração, de um livro como *2666* (BOLAÑO, 2004a) não envolve alienígenas, e tem como pano de fundo crimes reais que são narrados em detalhes excruciantes, como num relatório forense.

Onde estaria o realismo de Dick? Talvez nos seus personagens paranoicos, para os quais a realidade se mostra inapreensível.

Essa estratégia pode parecer, à primeira vista, semelhante à de livros como *O arco-íris da gravidade* ou *O leilão do lote 49*, ambos de Thomas Pynchon. Nas palavras do crítico David Cowart:

Paranoia is, in fact, the conviction that mighty conspiracies exist, that all things are connected “in spheres of joyful or threatening about the central pulse of [one]self” (L49, 129). Pynchon’s protagonists come to believe in this infinite reticulation of conspiracy because it is preferable to the possibility that “nothing is connected to anything” (GR 434). Pynchon’s readers, by the same token, encounter fictive structures that formally imitate the paranoid premise: all is connected in great, seamless web of interdependent detail. (COWART, 2011, pp. 5-6)

E, no entanto, a maneira como Bolaño articula a paranoia é diferente da de Pynchon e de outros escritores ditos maximalistas (uma definição que coloca o autor chileno no mesmo grupo de vários norte-americanos que também trabalham com a questão da paranoia). Para compreender essa diferenciação, é necessário, antes de mais nada, definir o que se quer dizer com paranoia, e então adentrar o texto em si.

A maneira como a paranoia se manifesta foi definida de forma concisa por Vladimir Safatle da seguinte maneira:

Tudo o que é desconhecido deve ser remetido a algo conhecido e referido ao doente. Isso leva o paranoico à necessidade compulsiva do *desmacaramento*. Ele quer que haja algo por trás dos fenômenos ordinários e só se acalma quando uma relação causal é encontrada. (SAFATLE, 2011, p. 223)

Essa definição encaixa-se perfeitamente com o protagonista de *VALIS*. Para Safatle, a partir de Krafft Ebbing, e comentando o supracitado Thomas Pynchon, a paranoia é tão recorrente na literatura pela sua busca por um ordenamento:

contra a experiência da fragilidade dos mecanismos de produção e estabilização do sentido, a própria literatura começaria a mimetizar o procedimento paranoico de reconstrução da unidade narrativa através de interpretações delirantes, marcadas pelas temáticas da perseguição, do complô, da grandeza e da erotomania. (SAFATLE, 2011, p. 226)

A “Parte dos Críticos”, assim como VALIS, é exemplar nesse sentido. Nessa primeira seção de 2666, o problema dos crimes ainda não surgiu, é apenas um sussurro que escapa entre uma conversa e outra. O mistério, portanto, ainda é a busca por Archiboldi, e toda paranoia se constrói a partir de um mistério. Incapazes de acessar a realidade total, ou seja, incapazes de realizar um exercício de totalização, de abarcar o mundo, os personagens de Bolaño preenchem o vazio construindo uma ordem secreta entre os elementos.

O primeiro diálogo de 2666 aparece após quase vinte páginas de prosa corrida. É no meio de uma anedota sobre uma possível aparição de Archiboldi. Uma cena curiosa acontece com personagens irrelevantes em um pequeno povoado. Uma mulher conta uma história e faz uma pergunta que “no se dirigía a ninguno del pueblo” (BOLAÑO, 2004a, p. 39). A pergunta é a seguinte: “-¿Alguien es capaz de resolver el enigma?” (BOLAÑO, 2004a, p. 39).

Ou seja, o primeiro diálogo do livro enseja uma chave de leitura, uma pergunta jogada no vazio que constrói um mistério. O enigma em questão é irrelevante, ou falsamente relevante – um *red herring*, para usar termos de narratologia de cinema –, ao contrário do grande enigma do livro, isto é, os crimes, e a frase atua como uma provocação que reaparece como um eco espectral depois.

Analisada em contexto, essa cena parece desconexa, se não desconectada do romance. Os indícios de paranoia, em Bolaño, aparecem pontual e inesperadamente. Uma cena ordinária pode se tornar um enigma muito facilmente, e a “Parte dos Críticos” está repleta delas, desde essa cena no povoado até o mistério de por que o artista fictício Edwin Johns teria arrancado a sua mão.

Como disse antes, na “Parte dos Críticos”, o mistério ainda não são os crimes, mas Archiboldi. É interessante observar, portanto, que nada sabemos sobre a obra de Archiboldi, exceto o título de alguns de seus romances e descrições vagas sobre seu estilo, suas influências etc. Acessamos Archiboldi sempre através do olhar dos críticos. Na página

99, os críticos vão a um congresso intitulado “La obra de Benno von Archimboldi como espejo del siglo XX” (BOLAÑO, 2004a, p. 99). Mas em que sentido ela seria um espelho do século? A primeira coisa que pensamos é que se trata de mais uma paródia do mundo acadêmico, com seus títulos pomposos e ambiciosos de leituras de obras de ficção.

Porém, para além da ironia, esse artifício de apontar uma coisa pequena como ícone ou símbolo de algo muito maior, é recurso corrente em Bolaño. Ou seja, é um artifício metonímico, de sinédoque. Há um exemplo que me parece precioso para refletir sobre tal estratégia. Num “conto” (entre aspas, pois a definição não é nada clara) intitulado “El hijo del coronel”, coletado no volume póstumo *El secreto del mal* (2007), o escritor chileno descreve, em detalhes absurdos, toda a trama de um filme de zumbis assistido de madrugada. A descrição é linear e quase monótona, na sua busca por narrar cena a cena do filme. O texto foi reunido num livro de contos, mas pesquisadores logo descobriram que o tal filme de zumbis existe: trata-se de *A volta dos mortos vivos 3*, dirigido por Brian Yuzna, bastante conhecido pelas suas adaptações de H. P. Lovecraft. O filme em questão, no entanto, nada tem de especial. Entre os filmes de zumbi, está longe do panteão criado por diretores como Romero e Fulci. O roteiro é estrambótico e estúpido. Todavia, antes de começar o suposto “conto”, o narrador – o próprio Bolaño, se formos pensar que talvez o texto não seja de ficção – diz o seguinte:

No os lo vais a creer, pero ayer por la noche, a eso de las cuatro de la madrugada, vi en la tele una película que era mi biografía o mi autobiografía o un resumen de mis días en el puto planeta Tierra. Me cago en la hóstia santa, el susto que me dio casi hizo que me cayera del sillón. (BOLAÑO, 2007, p. 31)

Por que Bolaño, ou seu narrador ficcional, diria que aquele filme de zumbis é sua autobiografia? O leitor devora o “conto” na busca por uma explicação, mas não há resposta alguma. Nem mesmo estudando a biografia de Bolaño parece possível encontrar pontos de contato, metáforas, nada. O próprio narrador diz que é um filme ruim, repleto de lugares comuns, personagens caricaturais, embora

cada fotograma respiraba un aire de revolución, digamos un aire en el que se intuía una revolución, no la revolución completa, para que me entendáis, sino un trozo más bien

minúsculo, como si vierais, por ejemplo, *Parque Jurásico* y no apareciera ningún dinosaurio por ninguna parte, vaya, como si en *Parque Jurásico* nadie mencionara ni una sola vez al jodido reptil, pero la presencia de éstos fuera omnipresente e insoportable. (BOLAÑO, 2007c, p. 32)

Esta é a estratégia: tomar algo minúsculo – no caso, um filme de zumbis ordinário e menor, até mesmo dentro do cânone de filmes de terror com o qual Bolaño o compara – e torná-lo símbolo de algo muito maior – no caso, a vida dele.¹⁹⁶

Além disso, o leitor de Bolaño pode associar essa definição da obra de Archimboldi como “reflexo do século XX” com questões do nazifascismo – não seria *La literatura nazi en América* uma espécie de espelho (que não só reflete a imagem, mas a inverte) do cânone do século XX?

No caso de *2666*, sabemos, graças a esse título, que a obra de Archimboldi pode ser vista como o espelho de um século. Mas de que maneira isso ocorre, por que ela representaria algo maior? Não sabemos, nunca saberemos. Este é um convite para adentrar a lógica paranoica.

A obra de Archimboldi, misteriosa desde sempre, após o incidente com o taxista e o rompimento do triângulo amoroso, torna-se ainda mais elusiva:

la obra de Archimboldi, es decir sus novelas y cuentos, era algo, una masa verbal informe y misteriosa, completamente ajena a él, algo que aparecía y desaparecía de forma por demás caprichosa, literalmente un pretexto, una puerta falsa, el alias de un asesino, una bañera de hotel llena de líquido amniótico en donde él, Jean-Claude Pelletier, terminaría suicidándose. (BOLAÑO, 2004a, p. 113)

Ou seja, a obra de Archimboldi e a figura do escritor, um *objetivo* em cuja direção os críticos caminhavam, se mostra impossível de fixar. Problemas pessoais afastam os críticos da literatura; aquilo que eles

¹⁹⁶ No prólogo a *Los sinsabores del verdadero policía* (2011), menciona-se que Bolaño descreveu o projeto inacabado como “MI NOVELA” (p. 7) em 1995. Há muito pouco material propriamente autobiográfico no romance em questão.

buscavam compreender e decifrar vira “una puerta falsa”, ou seja, uma pista falsa (ou um *red herring*), e é num desses momentos em que Bolaño antecipa e anuncia temas, “el alias de un asesino”. Não há dúvidas de que esta é uma chave de leitura inserida dentro do próprio texto, assim como a cena em que o farmacêutico diz preferir exercícios curtos de estilo a grandes obras cheias de excesso. É como se o narrador já declarasse, desde então, que a busca por Archiboldi – dos personagens e do leitor – será infrutífera, uma pista falsa para decifrar o mistério, o *verdadero* mistério.

Porém, qual é a salvação para os críticos obcecados? Não há salvação, apenas paranoia. Tudo se torna um símbolo possível. Quando Morini e os dois críticos do sexo masculino visitam Edwin Johns no hospício, percebem que uma enfermeira lê uma antologia de literatura alemã do século XX. O artista Edwin Johns, até este ponto do livro, não tinha a menor relação com Archiboldi, mas essa coincidência perturba a ordem vigente e sugere a existência de uma ordem secreta, paranoica:

Espinoza notó entonces que el libro al que la enfermera no le quitaba ojo era una antología de literatura alemana del siglo XX. Con el codo, avisó a Pelletier, y éste le preguntó a la enfermera, más por romper el hielo que por curiosidad, si estaba Benno von Archiboldi entre los antologados.

En ese momento todos escucharon el canto o la llamada de un cuervo. La enfermera respondió afirmativamente.

Johns se puso a bizquear y luego cerró los ojos y se pasó la mano ortopédica por la cara.

- El libro es mío - dijo -, yo se lo he prestado.

- Es increíble - dijo Morini -, qué casualidad.

- Pero naturalmente yo no lo he leído, no sé alemán.

Espinoza le preguntó por qué motivo, entonces, lo había comprado.

- Por la portada - dijo Johns -. Trae un dibujo de Hans Wette, un buen pintor. Por lo demás - dijo Johns -, no se trata de creer o no creer en las casualidades. El mundo entero es una casualidad. Tuve un amigo que me decía que me equivocaba al pensar de esta manera. Mi amigo decía que para alguien que viaja en un tren el mundo no es una casualidad, aunque el tren esté atravesando territorios desconocidos para el viajero, territorios que el viajero no volverá a ver nunca más en su vida.

Tampoco es una casualidad para el que se levanta a las seis de la mañana muerto de sueño para ir al trabajo. Para el que no tiene más remedio que levantarse y añadir más dolor al dolor que ya tiene acumulado. El dolor se acumula, decía mi amigo, eso es un hecho, y cuanto mayor es el dolor menor es la casualidad.

- ¿Como si la casualidad fuera un lujo? - preguntó Morini. En ese momento, Espinoza, que había seguido el monólogo de Johns, vio a Pelletier junto a la enfermera, con el codo apoyado en el reborde de la ventana mientras con la otra mano, en un gesto cortés, ayudaba a ésta a buscar la página donde estaba el cuento de Archiboldi. [...]

- La casualidad no es un lujo, es la otra cara del destino y también algo más - dijo Johns.

- ¿Qué más? - dijo Morini.

- Algo que se le escapaba a mi amigo por una razón muy sencilla y comprensible. Mi amigo (tal vez sea una presunción de mi parte llamarlo aún así) creía en la humanidad, por lo tanto creía en el orden, en el orden de la pintura y en el orden de las palabras, que no con otra cosa se hace la pintura. Creía en la redención. En el fondo hasta es posible que creyera en el progreso. La casualidad, por el contrario, es la libertad total a la que estamos abocados por nuestra propia naturaleza. La casualidad no obedece leyes y si las obedece nosotros las desconocemos.

La casualidad, si me permite el simil, es como Dios que se manifiesta cada segundo en nuestro planeta. Un Dios incomprensible con gestos incomprensibles dirigidos a sus criaturas incomprensibles. En ese huracán, en esa implosión ósea, se realiza la comunión. La comunión de la casualidad con sus rastros y la comunión de sus rastros con nosotros. (BOLAÑO, 2004a, pp. 112-13)

O monólogo quase incoerente de Johns traz ao primeiro plano a discussão da coincidência. Pouco pode se deduzir desse diálogo, exceto, talvez, que não haja uma solução fácil para decidir o que é coincidência e o que é proposital na concatenação de símbolos em busca por formar uma ordem. A ideia central, porém, é a seguinte: a coincidência é libertadora, pois não exige que encontremos sentido. Mais uma vez,

Bolaño nos oferece uma chave de leitura e uma antecipação: o quanto há de incompreensível nos crimes de Santa Teresa?

Para cada artifício de antecipação, porém, Bolaño usa um de adiamento. Quando o artista Edwin Johns finalmente decide revelar por que se mutilou, ele sussurra a resposta no ouvido de Morini (BOLAÑO, 2004a, p. 125). O narrador não conta o que foi dito; é como se o leitor fosse um dos outros críticos, que não consegue escutar o sussurro. Trata-se de uma técnica de postergação narrativa; a informação voltará, enfim revelada, quando for proveitoso para o enredo.

Logo depois de ouvir o segredo, Morini desaparece misteriosamente, deixando Pelletier e Espinoza preocupados. Ao ligar para a universidade em busca de Morini, Espinoza escuta o estudante com quem fala repetir o nome de Morini, como se tentasse se lembrar. Porém, a esta altura, os personagens já estão mergulhados na lógica paranoica, e esse breve momento de hesitação dispara uma torrente de pensamentos confusos em Espinoza:

Y luego Espinoza oyó que alguien, el mismo estudiante, susurraba Morini... Morini... Morini, con una voz que no parecía la suya sino más bien la voz de un mago, o más concretamente, la voz de una maga, una adivina de la época del Imperio Romano, una voz que llegaba como el goteo de una fuente de basalto pero que no tardaba en crecer y desbordarse con un ruido ensordecedor, el ruido de miles de voces, el estruendo de un gran río salido de cauce que contiene, cifrado, el destino de todas las voces. (BOLAÑO, 2004a, p. 127)

Duas coisas devem ser observadas aqui: a primeira é que parece haver uma referência muito direta à obra de Philip K. Dick: “uma adivina de la época del Imperio Romano”; em *VALIS*, o protagonista parece acreditar que a realidade subjacente ao nosso mundo é que ainda vivemos na época do Império Romano. O segundo detalhe a se observar: mais uma vez, Bolaño repete o artifício sinedótico de que algo pequeno representa outra coisa muito maior, no caso, um ruído que contém “cifrado” (atenção para a palavra usada) o destino de todas as vozes. O mistério permanece, pois é indecifrável. O mistério permanece, pois é uma totalidade, e a totalidade não é mais abarcável – um sintoma expresso de diferentes formas em boa parte da literatura contemporânea ou pós-modernista.

Quando enfim aterrissam no México, o clima de paranoia é sobrepujante. Em uma cena, enquanto esperam Amalfitano no hotel, tudo parece surreal e incompreensível. E o pior, ameaçador:

Estos tipos están medio locos, dijeron Espinoza y Pelletier. Norton, por el contrario, pensó que algo raro estaba pasando, en la avenida, en la terraza, en las habitaciones del hotel, incluso en el DF con esos taxistas y porteros irreales, o al menos sin un asidero lógico por donde agarrarlos, e incluso algo raro, que escapaba a su comprensión, estaba pasando en Europa, en el aeropuerto de París en donde se habían reunido los tres, y tal vez antes, con Morini y su negativa a acompañarlos, con ese joven un tanto repulsivo que conocieron en Toulouse, con Dieter Hellfeld y sus repentinas noticias sobre Archimboldi. (BOLAÑO, 2004a, pp. 151-52)

Os sonhos dos críticos no México são descritos de forma extensa. Em um deles, Norton enxerga uma mulher no seu quarto, pega um caderninho e toma notas muito rapidamente de tudo o que acontecia, “como si en ello estuviera **cifrado** su destino”. (BOLAÑO, 2004a, p. 155; grifo meu)

A América Latina tem um efeito desagregador nos críticos europeus. A narrativa, a partir desse ponto, abandona o realismo duro que seguia nas primeiras páginas. O onírico se mistura ao real através de uma lógica de incertezas.

Depois de uns dias no México, quando lá decidem permanecer mais um tempo e passam a viver como se morassem em Santa Teresa, os críticos veem a sua realidade desabar e uma nova realidade – uma nova ordem, uma nova lógica subjacente – emergir:

A partir de ese momento la realidad, para Pelletier y Espinoza, pareció rajarse como una escenografía de papel, y al caer dejó ver lo que había detrás: un paisaje humeante, como si alguien, tal vez un ángel, estuviera haciendo cientos de barbacoas para una multitud de seres invisibles. (BOLAÑO, 2004a, p. 179)

A paisagem que se entrevê é, na falta de outras palavras, apocalíptica.

2 A loucura de Amalfitano

Na segunda parte do romance, focada no professor Amalfitano, a questão da paranoia ressurge. O elemento catalisador desta no personagem é um livro de poesia que, ao contrário das obras de Archimboldi, de fato existe, ainda que tenha se tornado raríssimo: *Testamento geométrico*, de Rafael Dieste.

Obcecado com a aparição misteriosa do volume em sua casa, inexplicável e impossível de rastrear, Amalfitano é contagiado pelo uso de figuras geométricas do livro e passa também a usar triângulos e retângulos em suas aulas. Nessas figuras, elenca nomes de filósofos, sem formar nenhuma conexão lógica entre eles, e depois até mesmo a ordem de ater-se a filósofos se perde: passa a colocar nomes históricos, como o ideólogo do aparato stalinista e o crítico literário Harold Bloom.

O leitor de Bolaño, acostumado com a avalanche de nomes que costumam ser citados em seus romances, procura encontrar uma lógica, uma explicação para os desenhos de Amalfitano. Há temas de Bolaño sendo indiretamente citados e conectados: a ditadura, no caso, o stalinismo, e o cânone literário de Bloom. Uma conexão entre cânone e ditadura, literatura e violência? Sim, sem dúvida: mas como se dá essa ligação? Amalfitano não compreende, e o leitor tampouco.

É como se Bolaño retornasse ao tema mais presente em sua obra – a dualidade ética/estética, violência/arte – pelo viés da loucura do intelectual, o intelectual que não consegue explicar como funciona essa ordem tão complexa. O que temos é uma cascata de citações, um universo intertextual em expansão,¹⁹⁷ que não volta a se fechar, isto é, que não se reduz ou se adequa a uma lógica, portanto inabarcável.

Como se não fosse o bastante, Amalfitano pendura o livro de Dieste em um varal, numa relação intertextual com a obra artística de Duchamp, algo que ele mesmo se dá conta. O narrador interrompe a ação para citar a biografia de Duchamp escrita por Calvin Tomkins, em um momento de ampla autoconsciência narrativa: primeiro, afirma que Duchamp não apenas jogou xadrez em Buenos Aires, como também realizou esta obra, e cita textualmente a biografia como prova. Linhas depois, porém, o narrador autoconsciente afirma: “Me retracto, en realidad lo que Duchamp hizo en Buenos Aires fue jugar al ajedrez.” (BOLAÑO, 2004a, p. 246).

¹⁹⁷ Parafraseando Chris Andrews (2014).

Com isso, Amalfitano torna a sua loucura um espaço de citação artística. Em outras palavras, ele performatiza sua loucura. Para a crítica Graciela Ravetti,

Embora impotentes para evitar a dor, tais irrupções artísticas funcionam como instalações conceituais no meio da catástrofe, como sinalizadores programáticos da criação possível de sentido e acabam revelando a crise geral de significação que acomete a América Latina no século XX. (RAVETTI, 2016, p. 66)

E ainda:

O que está em jogo é a angústia produzida pela ordem geral, estilhaçada em fragmentos desapontadores, que incapacitam Amalfitano a seguir um raciocínio coerente e, em contraste pacificador, o repentino abrigo emocional e intelectual que encontra na súbita saída salvadora pela arte, que não exige a ficção de um argumento esclarecedor nem o preciosismo de uma *ekphrasis* erudita. (RAVETTI, 2016, pp. 72-73)

A fragmentação sinaliza a tentativa de criar sentido em meio à crise de significação. Enquanto isso, os crimes de Santa Teresa ocorrem; Amalfitano assiste à TV e os ignora (BOLAÑO, 2004a, p. 248). A cidade lhe parece terrível, ainda que seu horror seja representado pelo gosto da água, que ele jura ser capaz de escurecer os dentes com uma fina película de sujeira subterrânea (p. 261). Incapaz de lidar com essa nova realidade, longe de sua Barcelona, Amalfitano vê mais lógica na arte do que na cidade de Santa Teresa, numa busca de sentido:

Cuando llegaron a casa ya no había luz pero la sombra del libro de Dieste que colgaba del tendedero era más clara, más fija, más razonable, pensó Amalfitano, que todo lo que había visto en el extrarradio de Santa Teresa y en la misma ciudad, imágenes sin asidero, imágenes que contenían en sí toda la orfandad del mundo, fragmentos, fragmentos. (BOLAÑO, 2004a, p. 265)

A realidade é fragmentada, a busca de sentido se dá através da arte, mas como proceder quando há uma dispersão ininterrupta intertextual?

No parágrafo seguinte (p. 265), Amalfitano está aguardando a voz misteriosa que conversa com ele, alucinação auditiva que parece tirada de uma catalogação de sintomas da esquizofrenia. Em sua frente, um papel em branco. Quando torna a olhar, vê que preencheu em três fileiras nomes de filósofos, escritores, intelectuais, nomes díspares como Marx, Sade, Lacan, Freud, Locke e Wittgenstein. Ele busca uma lógica, lê fora de ordem, ao contrário, cruzando fileiras, em busca de um sentido, uma revelação. A arte também não é mais ordenadora.

No meio desse desvario, Amalfitano lembra-se de “Raimundo Lulio y su máquina prodigiosa. Prodigiosa por inútil.” (BOLAÑO, 2004a, p. 265). Lulio, um mártir franciscano do século XIII, é considerado um dos fundadores da lógica ao tentar montar um sistema combinatório de termos do qual derivar-se-ia a doutrina cristã. Ele é citado por inúmeros escritores comumente associados ao pós-modernismo, como Paul Auster e William Gaddis. Em 2666, a menção paródica a Lulio sinaliza uma falência dos sistemas de informação e lógica por parte de Amalfitano. Como Lulio, Amalfitano procura construir uma sistematização da qual seria possível derivar uma resposta; porém,

Durante un rato, Amalfitano leyó y relejó los nombres, en horizontal y vertical, desde el centro hacia los lados, desde abajo hacia arriba, saltados y al azar, y luego se rió y pensó que todo aquello era un truismo, es decir una proposición demasiado evidente y por lo tanto inútil de ser formulada. (BOLAÑO, 2004a, pp. 265-66)

Não se trata exatamente do fato de que Amalfitano não encontre nada; o que ele encontra parece óbvio demais. Citando de forma descontextualizada a crítica Graciela Ravetti (2016), “o segredo do mundo é óbvio”. Logo após esta frustrante revelação, Amalfitano bebe água e tem novamente a ilusão de estar apodrecendo; ao olhar pela janela vê a sombra do livro pendurado, que lhe parece uma “sombra de ataúd” (BOLAÑO, 2004a, p. 266). O livro de geometria está equiparado, nesse jogo associativo, à morte. Talvez esse tenha sido o truismo tão evidente que nem precisava ser formulado que Amalfitano encontrou.

A loucura de Amalfitano persiste, mas logo muda de foco e tema. Amalfitano segue sem entender o que é a voz que conversa com ele, mas ao invés de buscar respostas na confluência das ciências exatas com a arte (poesia e geometria, *ready-made* e acaso), passa a refletir sobre telepatia indígena. A mudança de objeto é brusca. Após sair para beber com o filho

do reitor, um sujeito reacionário e um tanto sinistro,¹⁹⁸ que anda armado, em uma cena repleta de tensão latente, Amalfitano chega em casa e se lembra de um livro que leu sobre os poderes dos araucanos. Vamos ao texto para perceber quão repentina é a mudança de foco do livro:

Quando llegó a su casa Amalfitano olvidó de inmediato al joven Guerra y pensó que tal vez no estaba tan loco como creía ni tampoco la voz era un alma en pena. Pensó en la telepatía. Pensó en los mapuches o araucanos telépatas. Recordó un libro muy delgado, que no llegaba a las cien páginas, de un tal Lonko Kilapán, publicado en Santiago de Chile en el año de 1978, que un viejo amigo, humorista de ley, le había enviado cuando él vivía en Europa. (BOLAÑO, 2004a, p. 267)

A partir desse momento, Duchamp e Dieste perdem força, e o livro de Kilapán torna-se o centro. A loucura de Amalfitano passa a se tornar, como a de Lola, uma loucura *episódica*. Nas páginas seguintes, lemos trechos do livro através de Amalfitano, e muitas vezes temos acesso a citações *ipsis litteris*, inclusive de notas de rodapé. Mais ao final, Amalfitano reflete, balançando a cabeça ao ritmo do livro pendurado no varal, poderia muito bem ser um pseudônimo de Pinochet, ou de qualquer neofascista (pp. 286-87). O eterno tema de Bolaño retorna – a ligação entre ética e estética – e é possível perceber ecos de *La literatura nazi en América*: Kilapán, que, ao contrário do cânone fictício de *La literatura nazi*, de fato existe, não apresenta, pelo menos não nos trechos que Amalfitano revela ao leitor, motivos para ser comparado com um fascista. A sua relação com um estilo neofascista é difusa, e provém apenas da interpretação inesperada e, logo a seguir, delirante de Amalfitano.

¹⁹⁸ Esse personagem pouco explorado no livro é bastante curioso: de um lado, parece um tipo perigoso e violento, prestes a explodir, que frequenta apenas os piores locais da cidade. Por outro, é um literato com um discurso que se assemelha ao do narrador de *Estrella distante* (2006): ele defende que a literatura está corrompida, e que só a poesia é um alimento saudável (BOLAÑO, 2004a, p. 289). A literatura, para o jovem Guerra, está repleta de enganadores, egoístas e traidores (BOLAÑO, 2004a, p. 268).

O protagonista começa investigando o livro de Kilapán interessado nos fatores místicos-sobrenaturais ali descritos, em busca de uma compreensão melhor de sua loucura, da voz que escuta. Porém, logo seu interesse se desvia para o fato do livro ter sido publicado durante a ditadura militar chilena e todo o aparato acadêmico que validava o livro naquela época, tornando-o um livro “de respeito” (p. 285). A partir daí, associa Kilapán a Pinochet e, depois, num delírio associativo, a movimentos neofascistas e imagens desconexas, de vacas pastando no deserto do Atacama ao muro de Berlim (p. 287). Findo o desvario, retorna à questão da telepatia e descobre que a mãe de poderes telepáticos chama-se Isabel Riquelme, e que sua mãe tem o nome de Eugenia Riquelme (na verdade, algo muito mais longo, ironizando a relação: Filia María Eugenia Riquelme Graña). Ele se arrepia, pensando ter descoberto algo. A lógica paranoica está de volta.

Qual é o arco do personagem? O caminho de uma loucura a outra? Amalfitano começa louco e termina louco, mas a sua insanidade foi contaminada por questões políticas. A Parte de Amalfitano termina com um sonho no qual Boris Yeltsin dá uma aula bizarra sobre marxismo, oferecendo uma equação que adiciona uma camada mística ao materialismo marxista:

Te voy a explicar cuál es la tercera pata de la mesa humana. Yo te lo voy a explicar. Y luego déjame en paz. La vida es demanda y oferta, u oferta y demanda, todo se limita a eso, pero así no se puede vivir. Es necesaria una tercera pata para que la mesa no se desplome en los basurales de la historia, que a su vez se está desplomando permanentemente en los basurales del vacío. Así que toma nota. Ésta es la ecuación: oferta + demanda + magia. ¿Y qué es magia? Magia es épica y también es sexo y bruma dionisiaca y juego. (BOLAÑO, 2004a, p. 291)

A impressão que temos é de síntese: Amalfitano, no seu inconsciente, sonha com a fusão entre o materialismo (a geometria de Dieste, a lógica de Lulio, o materialismo de Marx) e o místico (a telepatia dos araucanos, a magia de que fala Yeltsin)¹⁹⁹. Magia como épica, como

¹⁹⁹ Também pode-se pensar em ecos de Borges, que no ensaio “A arte narrativa y a magia”, contrasta duas formas de escrita, uma mimética e verossímil, e outra “mágica”, na qual as relações causais são outras, pois

sexo e bruma dionisiaca: é isso que impedirá a história de cair no lixão do vazio. Arte, em resumo, ou: um modo específico de ver a arte. Talvez uma arte do excesso.

3 A arte do excesso

É uma marca da prosa de Bolaño um tipo de afirmação categórica que busca definir o que será narrado logo depois. Relembremos a abertura da novela *Amuleto*, citada alhures: “Esta será uma história de terror. Será uma história policial, uma narrativa de série negra e de terror. Mas não parecerá. Não parecerá porque sou eu que conto.” (BOLAÑO, 2008a, p. 9).

O recurso gera um suspense – de onde virá o horror? E assim começamos a ler uma história sobre poetas latino-americanos sempre aguardando a manifestação do terror anunciado.

Em um dos ensaios compilados em *Toda a orfandade do mundo* (2016), Marcos Natali recolhe três exemplos dessa estratégia narrativa: a abertura de *Amuleto*, a abertura de “El ojo Silva”, que promete contar uma história de violência inescapável, e a epígrafe de 2666, já discutida aqui. Para Natali, através desse recurso, Bolaño constrói uma espécie de profecia narrativa, e a leitura do texto em si envolve, então,

confrontar, por um lado, a expectativa gerada pela proclamação feita no início da narrativa, o sentido da parábola sombria proposto já em sua abertura, e, por outro lado, o que sobra – o que sobra na história e também da história, pois o que sobrevive e chega até nós é também uma narrativa. Trata-se, assim, do exercício de examinar a equivalência entre princípio organizador e a narrativa, isto é, do trabalho de discernir se existe na narrativa algo que exceda e desestabilize o princípio geral. Assim, como em todo discurso profético, tudo no conto se jogará na relação entre a profecia e o seu *resto*. (NATALI, 2016, p. 20)

Esta análise é preciosa: as profecias de Bolaño incitam o confronto entre o previsto e o que escapa do previsto, ou não se adequa a ele. Em 2666, acredito que a situação seja ainda mais complexa, pois embora a

“Un orden muy diverso los rige, lúcido y ancestral. La primitiva claridad de la magia” (BORGES, 2012, p. 140).

epígrafe – citando via Baudelaire um oásis de horror em meio a um deserto de tédio – funcione como profecia-mor, o autor chileno espalhou por todo o livro pequenos trechos que servem, se não como profecia *stricto sensu*, como chaves de leitura, são tentativas de definir “princípios gerais”, de elaborar totalizações do impossível de totalizar – “fragmentos, fragmentos”, como a mente fraturada de Amalfitano enxerga.

Se a epígrafe de 2666 oferece, então, uma espécie de *topologia*, ou talvez uma *cartografia* da estrutura do romance, a conversa que Amalfitano tem com o farmacêutico sobre romances excessivos e gigantescos *vs.* exercícios perfeitos de estilo proporciona uma defesa da ética do romance *monstruoso*. A grande obra é arriscada.²⁰⁰ Amalfitano fastidia-se com as “sessões de treino de esgrima” dos grandes autores, preferindo os “combates de verdade, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez”. (BOLAÑO, 2004a, p. 290)

Pode-se ler esse trecho como uma defesa da proposta não apenas formal como ética do romance em questão. O autor reconhece que é através do excesso que se encontra o risco, “a escrita como tauromaquia”, onde há sangue e podridão (os crimes como centro), mas, enfim, essa é a forma literária que vale a pena cultivar. No entanto, para construir uma obra de excesso, será necessário trabalhar com fragmentos que não necessariamente se encaixarão numa ordem lógica, e na ausência dessa grande ordem, a paranoia surge como método de interpretação de mundo. Ela não está apenas nos personagens, mas também difusa em toda a narrativa.

Bolaño joga com a patologia da imaginação paranoide através de artifícios de suscitação de mistérios e adiamento ou frustração de desenlaces (negando ao paranoico a satisfação de ver o mundo encaixar-se à sua ordem imaginada); de uma proliferação radical de significantes e de excesso narrativo que incita a busca por conexões mesmo quando não há (a listagem forenses de como os corpos foram encontrados, por exemplo); e, por fim, de uma abertura ao mencionar temas amplos e estabelecer

²⁰⁰ Roberto Bolaño disse, em entrevista a Carmen Boullosa (2006), ao tratar do romance policial e da ficção científica, isto é, a literatura de gênero dita “menor”, que esta é um luxo inalcançável no cenário “monótono ou apocalíptico” da América Latina, onde escritores sempre imitam ou rejeitam as grandes obras europeias.

diálogos intertextuais parcialmente explorados que acabam sendo *red herrings* em alguns casos.

A paranoia, então, mais do que sintoma ou reflexo, é um *modus operandi* literário. Roberto Bolaño vem sendo apontado como um farol para a nova geração de escritores; a arte do excesso que não esconde seus resíduos, detritos e partes mal encaixadas em 2666 pode muito bem representar um caminho, uma linha-mestre, na literatura contemporânea.

REFERÊNCIAS

- ANDREWS, C. *Roberto Bolaño's Fiction: An Expanding Universe*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2014.
- BOLAÑO, R. 2666. Barcelona: Anagrama, 2004a.
- BOLAÑO, R. *Amuleto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.
- BOLAÑO, R. *El espíritu de la ciencia ficción*. Cidade do México: Anagrama, 2016.
- BOLAÑO, R. *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- BOLAÑO, R. *Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama, 2004b.
- BOLAÑO, R. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- BOLAÑO, R. *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- BOLAÑO, R. *Putas assassinas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.
- BORGES, J. L. *Discusión*. Buenos Aires: Debolsillo, 2012.
- COWART, D. *Thomas Pynchon and the Dark Passages of History*. Georgia: University of Georgia Press, 2012.
- DICK, P. K. *VALIS and Later Novels*. Washington: Library of America, 2009.
- ERCOLINO, S. *The Maximalist Novel: From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666*. Londres: Bloomsbury Academic, 2014.
- MARISTAIN, M. *Bolaño: A Biography in Conversations*. New York: Melville House, 2014.
- NATALI, M. P. Da violência, da verdadeira violência. In: PEREIRA, A. M.; RIBEIRO, G. S. *Toda a orfandade do mundo*. Belo Horizonte: Relicário, 2016.
- SAFATLE, V. Paranoia como catástrofe social: sobre o problema da gênese de categorias clínicas. *Trans/Form/Ação*, v. 34, n. 2, pp. 215-36, 2011.

RAVETTI, G. Roberto Bolaño: o segredo do mundo é óbvio. In: PEREIRA, A. M; RIBEIRO, G. S. *Toda a orfandade do mundo*. Belo Horizonte: Relicário, 2016.

Recebido em: 20/08/2019

Aceito em: 25/09/2019

CONFIGURAÇÕES DO HOMOEROTISMO NAS REVISTAS *O MALHO* E *RIO NU*

HOMOEROTICISM CONFIGURATIONS IN THE O MALHO AND RIO NU MAGAZINES

Ronaldo Soares Farias²⁰¹

RESUMO: O presente artigo pretende discutir, de forma comparatística, as charges *Fresca Theoria* (Requerimento) e *Escabroso*, publicadas na revista *O Malho* em 1903 e 1904, respectivamente, e o conto *O menino do Gouveia*, de Capadócio Maluco, publicado em 1914, em fascículos, na revista *Rio Nu*. As charges e textos, de cunho homoerótico, sugerem um público leitor homossexual, embora as revistas fossem destinadas, a priori, ao público heterossexual. O objetivo deste estudo é analisar como as configurações homoeróticas surgem nas revistas e como elas abordam a sexualidade masculina em um período em que a sociedade burguesa reprimia as publicações pornográficas relacionadas à homossexualidade. Como referencial teórico, serão utilizadas as seguintes obras: *Além do carnaval: homossexualidade masculina no Brasil do século XX*, de James Green (2000); *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade*, de João Silvério Trevisan (2018); *História da Sexualidade I: A vontade de saber*, de Michel Foucault (1988), entre outras.

Palavras-chave: Revistas; *O Malho*; *Rio Nu*; sexualidade; homoerotismo.

ABSTRACT: This article examines, in a comparative manner, the cartoons “Fresca Theoria (Requerimento)” [Queer Theory (Request)] and “Escabroso” [“Scabrous”], published in 1903 and 1904 respectively, in the *O Malho* magazine, and the short-story “O menino da Gouveia” [“The boy from Gouveia”], by Capadocio Maluco, published in fascicles in 1914 in the *Rio Nu* magazine. The cartoons and texts, of a homoerotic nature, suggest a homossexual reading public, although the magazines were a

²⁰¹ Doutorando em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás-UFG. Professor da Secretaria de Educação do Estado de Goiás e dos cursos de Letras e Pedagogia da Faculdade Ideal de Brasília - UNIDEAL.

priori directed to the heterosexual reading public. The aim is to analyze how the homoerotic configurations appear in the magazines and how they approach the masculine sexuality in a time when the bourgeois society repressed pornographic publications related to homosexuality. This study uses, as theoretical reference, the following works: *Beyond Carnival: Male Homosexuality in Twentieth-Century Brazil* (James Green, 2000); *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade [Libertines in heaven: the homosexuality in Brazil from colony times to the present]*, by Joao Silverio Trevisan (2018); *História da Sexualidade I: vontade saber [History of Sexuality I: The Will to Knowledge]*, by Michel Foucault (1988), among others.

Keywords: Magazines; *O Malho*; *Rio Nu*; sexuality; homoeroticism.

“Eu não ofereço a outra face²⁰²
Ofereço o cu companheiro”
Pedro Lemebel

1 Introdução

O presente artigo discute, de forma comparatística, as charges *Fresca Theoria* (Requerimento) e *Escabroso*, publicadas na revista *O Malho*, em 1903 e 1904, respectivamente, e do conto *O menino do Gouveia*, de Capadócio Maluco, publicado em 1914 na revista *Rio Nu*. Essas publicações traziam textos pornográficos e relatos, muitas vezes cômicos, da vida dos cariocas, moldada pelo modelo europeu. Sua relevância está no sentido de levar a pensar como, apesar do cunho homoerótico, essas charges foram publicadas em revistas cujos leitores eram homens, predominantemente heterossexuais, provenientes de uma sociedade burguesa, machista e preconceituosa.

Alguns números da revista *Rio Nu* serão analisados com o propósito de encontrar indícios da temática do homoerotismo em anúncios, relatos, poemas e charges que a ilustravam. Uma hipótese é a de que havia publicações subliminares sobre o homoerotismo que deixava entrever a possibilidade da publicação de um ou outro conto que retratasse a homossexualidade da época; a outra é a de que havia um

²⁰² “Yo no pongo la otra mejilla / Pongo el culo compañero”. Trecho do Manifiesto Hablo por mi diferencia, por Pedro Lemebel (1986), tradução nossa.

público leitor do conto *O menino do Gouveia*. Além disso, a revista era mantida com a venda dos fascículos publicados semanalmente, característica que implica um público que se interessava pela leitura de textos de cunho homoerótico.

Os conceitos de erotismo, pornografia e obscenidade serão discutidos neste trabalho para delinear as instâncias que os separam ou se aglutinam no conto *O Menino do Gouveia* e nas charges da revista *O Malho*. Parte dos trabalhos publicados sobre o conto *O Menino do Gouveia* o classifica como pornográfico, homoerótico pornográfico ou somente homoerótico, conceitos que serão discutidos com a finalidade de ampliar a discussão sobre os mesmos, bem como promover uma reflexão sobre a necessidade de tentar encaixar ou classificar as obras literárias nessas nomenclaturas.

Ao longo dos séculos, a homossexualidade esteve relegada à obscuridade, ao pecado mortal, o que acabou fomentando o ódio contra os homossexuais, e a palavra de ordem era proibir e interditar qualquer ato ou discurso que viesse a “desmoralizar” a igreja e a sociedade. Essas interdições estão pautadas em

[...] três grandes códigos explícitos – além das regularidades devidas aos costumes e das pressões de opinião – regiam as práticas sexuais: o direito canônico, a pastoral cristã e a lei civil. Eles fixaram, cada qual à sua maneira, a linha divisória entre o lícito e o ilícito. Todos eles estavam centrados nas relações matrimoniais: o dever conjugal, a capacidade de desempenhá-lo, a forma pela qual era cumprido, as exigências e as violências que o acompanhavam. (FOUCAULT, 1988, p. 44)

Nesse contexto de interdição, pode-se citar a execução do bispo de Waterford, John Atherton²⁰³, acusado de sodomia²⁰⁴. Casos como esse, segundo Alexandrian (1993), eram muito comuns nos países que adotavam as crenças judaico-cristãs.

²⁰³ O bispo foi executado em Dublin em outubro de 1640 (ALEXANDRIAN, 1993, p. 359).

²⁰⁴ A palavra sodomia tem origem na descrição bíblica que faz alusão a destruição da cidade de Sodoma e Gomorra. Segundo o dicionário Aurélio, *sodomia* significa Cópula Anal (FERREIRA, 2010, p. 707).

Diante das proibições da igreja e do próprio Estado, “[...] o homossexual, considerado como um maldito, envolvido pela reprovação popular, não tinha nenhuma vontade de revelar suas aventuras abertamente” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 359). No entanto, apesar de toda repressão, principalmente por parte da igreja, as relações homossexuais não deixaram de existir e passaram a ser consideradas menos graves caso os relacionamentos fossem mantidos em segredo. Para muitos segmentos da sociedade, as relações homoeróticas são vistas como uma transgressão, tendo como parâmetro as relações heterossexuais. Todavia, para Bataille (2013, p. 87), “[...] não há interdito que não possa ser transgredido. Frequentemente a transgressão é admitida, muitas vezes ela é até prescrita”.

O século XVII foi uma época de repressão e interdição dos discursos sobre o sexo, que podiam, conforme Alexandrian (1993), perturbar a paz das famílias. Assim, “[...] sem mesmo ter que dizê-lo, o pudor moderno obteria que não se falasse dele, exclusivamente por intermédio de proibições que se completam mutuamente: mutismos que, de tanto calar-se impõe o silêncio. Censura”. (FOUCAULT, 1988, p. 23)

Entretanto, mesmo com essa intolerância, alguns escritores ousaram e escreveram sobre a temática homossexual. Meleagro de Gádara, poeta do século I a.C., escreveu poemas com a temática homoerótica, os quais se encontram principalmente no livro XII da Antologia Palatina. Alguns dos poemas falam sobre os amores de Meleagro por rapazes, em especial o seu preferido, Myskos, deixando transparecer sentimentos de prazer e de angústia.

É encantador, o menino, e por causa de seu nome ele me é doce, Myskos, e gracioso, a fim de que eu não tenha nada que me impeça de amá-lo.

Pois ele é belo, por Kypris! Belo por inteiro. E se ele me aflige, é porque Eros sabe misturar o amargo ao mel. (LES POÉSIES DE MÉLÉAGRE *apud* ALEXANDRIAN, 1993, p. 19)

Nos séculos XVII e XVIII, o poema era o meio mais utilizado para que o eu lírico expressasse as temáticas da homossexualidade e, não raro, havia livros que descreviam, em tom de autobiografia, a homossexualidade dos escritores. Em 1939, Marcel Jouhandeau escreveu o romance *De l'abjection*, falando da própria homossexualidade e confessando que se sentia um verdadeiro abjeto por se deitar com

qualquer homem. O autor não compreendia a própria homossexualidade e buscava explicações para sua “perversão”, por entender que estava acometido por demônios e, por isso, tinha a chance de ser salvo por Deus. Essa incompreensão atormentava os rapazes que não sabiam de onde aflorava o desejo por pessoas do mesmo sexo.

Segue um desenho publicado em uma das páginas da novela erótica *Tirésias*, de Marcel Jouhandeau, em 1954.



...o tempo fala comigo no ouvido, quando ele não está mais lá.
Se eu disser: sua forma está em mim, não é uma metáfora. [...]

Figura 1. Página da Revista *Tirésias*, de Marcel Jouhandeau (reproduzida em ALEXANDRIAN, 1993, p. 320).

A homossexualidade entre os gregos, apesar dos códigos de conduta que regulavam a intimidade entre homens, ainda era vista como transgressão. Esses códigos de conduta, segundo Alexandrian (1993, p. 19), permitiam “[...] a relação amorosa entre um homem adulto e um adolescente de doze a dezoito anos”, no entanto, se a relação fosse entre dois homens adultos, era vista como repugnante e inaceitável. Essas normas de conduta ainda existem, e, mesmo que não deliberadas, regem os relacionamentos homoeróticos no século XXI.

No conto *O menino do Gouveia*, Bembém tinha de 13 para 14 anos de idade, e não havia ainda atingido a maioridade. Gouveia, por sua vez, era um homem adulto, mais velho, e que demonstra ter tido experiências sexuais com outros homens, conforme consta no trecho: “Gouveia era um hábil fancho e possuía a verdadeira arte de um amador de bons cus”. (MALUCO, 2017, p. 39)

A temática da homossexualidade, por séculos, teve seu espaço reservado, mesmo que clandestinamente, para publicações com teor homoerótico. Além de Meleagro de Gádara, poeta do século I a.C., que descrevia seus sentimentos por outros rapazes, tem-se, no século XVII, muito depois,²⁰⁵ a homossexualidade como tema em muitas obras, como as do escritor Ferrante Pallavicino.

Em *Alcibiade fanciullo a scola* (Alcibiades menino na escola), impresso em Genebra em 1652, tem-se o diálogo do jovem Alcebiades com seu professor, Philotime. Na compreensão de Alexandrian (1993), o livro erótico faz uma crítica aos professores primários que gozam da sua condição de poder para aliciar alunos inocentes e sem experiências sexuais. O professor se declara ao jovem Alcebiades, utilizando os mais diversos argumentos para seduzir o rapaz, que tenta resistir às investidas, mas os argumentos são contundentes e, por esse motivo, acaba cedendo aos encantos do mestre.

A pretensão de citar esta obra específica, entre tantas outras no decorrer de séculos, tem o objetivo de mostrar que as relações amorosas entre jovens e adultos eram comuns e até aceitas pela sociedade da época. O próprio professor argumenta que “[...] as relações amorosas de um adulto com um menino entre nove e dezoito anos são as mais proveitosas para ambos”. (ALEXANDRIAN, 1993, p. 135)

No Brasil, Gregório de Matos e Guerra (1636-1696) foi um precursor ao utilizar nos seus poemas satíricos a exaltação da homossexualidade. “Marinículas” é um de seus poemas mais famosos, e talvez pela primeira vez a temática do homoerotismo é abordada literariamente no país, ao fazer alusão a Nicolau de Tal, protegido do Rei D. Pedro II, provedor da Casa da Moeda em Lisboa.

Observa-se, nas estrofes do poema “Marinículas” apresentadas abaixo, a sátira que Gregório de Matos faz às relações homoeróticas, valendo-se de termos pejorativos:

Marinícolas todos os dias
O vejo na sege passar por aqui,
Cavalheiro de tão lindas partes,
Como, *verbi gratia*, Londres e Paris (MATOS, 2010, p. 129)

²⁰⁵ No intervalo de I a.C. até o século XVIII sempre houve publicações com a temática do homoerotismo.

É notório que a abordagem da homossexualidade em “Marinículas” é negativa, pois Gregório de Matos a utiliza para satirizar Nicolau de Tal, por quem tinha certo desprezo. Para Wisnik (2010),

Marinículas se exercita nas formas de troca homossexual, ao mesmo tempo em que é o provedor da Casa da Moeda, e o oportunista que ascende (*que troca tudo pela troca*: personagem que patenteia a visão do *desconcerto do mundo* na sátira de Gregório de Matos). (WISNIK apud MATOS, 2010, p. 27)

A obra *O Bom-Crioulo* (1895), do autor naturalista Adolfo Caminha, também é um marco na literatura brasileira no que se refere à temática homoerótica, pois a tratou de forma aberta, mesmo sem ter recepção positiva pela sociedade do final do século XIX. Segundo Trevisan (2018), foi a primeira vez que apareceu na literatura brasileira um protagonista negro e homossexual. Além disso, o romance aborda a homossexualidade entre militares e negros escravos, o que foi audacioso para a sociedade do final do século XIX.

No limiar da publicação do romance de Adolfo Caminha, em 1914, foi publicado *O menino do Gouveia*, por Capadócio Maluco, considerado o primeiro conto homoerótico que se tem notícia na literatura brasileira, e, portanto, mais uma publicação subversiva para os padrões burgueses. A temática da homossexualidade no conto causou muitas críticas e os dispositivos de interdição foram acionados para conter a incitação aos discursos sobre a sexualidade homoerótica masculina. Em 1914, ano em que o conto foi publicado, a sociedade burguesa ainda estava imersa nos códigos de conduta que regulavam a sexualidade masculina.

Para Foucault (1988), desde o século XVII, época que classifica como o início de repressão das sociedades burguesas em relação à sexualidade, tornou-se mais difícil controlar a circulação dos discursos “pecaminosos” e determinar regras entre as fronteiras do proibido e da aceitabilidade dos discursos sobre ela. A repressão, ao contrário do que desejava a sociedade burguesa, estimulou cada vez mais que os discursos proibidos proliferassem, mesmo que clandestinamente.

No entendimento do autor,

[...] não se fala menos do sexo, pelo contrário. Fala-se dele de outra maneira; são outras pessoas que falam, a partir de

outros pontos de vista e para obter outros efeitos. O próprio mutismo, aquilo que se recusa dizer ou que se proíbe mencionar, a discrição exigida entre certos locutores não constitui propriamente o limite absoluto do discurso, ou seja, a outra face de que estaria além de uma fronteira rigorosa mas, sobretudo, os elementos que funcionam ao lado de (com e em relação a) coisas ditas nas estratégias de conjunto. (FOUCAULT, 1988, p. 33)

Desse modo, percebe-se que as interdições, ao longo dos séculos, não conseguiram impedir que os discursos da sexualidade circulassem; ao contrário, a proibição desperta curiosidades.

2 Erotismo, pornografia e obscenidade

O conceito de erotismo surgiu no contexto europeu, oriundo de obras gregas, latinas, francesas, entre outras, e, por isso, varia de acordo com o contexto histórico de produção e as interdições a que foram submetidas, relacionadas a um determinado contexto moral. Del Priore (2014, p. 15) explica que, “[...] em 1566, é dicionarizada na França, pela primeira vez, a palavra erótico”. Nesse contexto, o erótico estava relacionado ao amor e tudo o que dele proceder.

No entendimento de Alexandrian (1993), a distinção entre erótico e pornográfico é inepta, pois os conceitos servem apenas para atender a demanda social de separar o que é proibido daquilo que é aceitável para uma determinada sociedade. O autor acredita que o

[...] raciocínio é tanto mais inepto quanto ninguém consegue explicar a diferença entre um e outro. E com razão: não há diferença. A pornografia é a descrição mais pura e simples dos prazeres carnis; o erotismo é essa mesma descrição revalorizada em função de uma ideia do amor ou da vida social. Tudo o que é erótico é necessariamente pornográfico, com alguma coisa a mais. (ALEXANDRIAN, 1993, p. 8)

Preti (2010), em *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*, faz um levantamento sobre as revistas e jornais humorísticos, algumas de caráter popular e outros não oficiais, com o objetivo de

analisar as produções a partir da descoberta do Dicionário Moderno,²⁰⁶ publicado em 1903 pelo francês Albert Audubert. O autor não analisa a revista *Rio Nu*, especificamente, mas a classifica junto de outras²⁰⁷ da época como publicação de cunho obsceno-cômico.

Para o autor, quase todas as revistas

[...] caracterizavam pelo uso de uma linguagem dúbia, maliciosa, em que o elemento obsceno velado era fruto da exploração da polissemia dos vocábulos, dos jogos de palavras e trocadilhos, invariavelmente traziam na apresentação uma grande charge, quase sempre de fundo erótico, que tomava toda a primeira página. (PRETI, 2010, p. 30)

Tem-se, pois, a tríade erotismo-pornográfico-obsceno, mas os limites que separam os conceitos são tênues, o que não colabora para classificar as obras, e que até poderia fechar as possibilidades que o texto literário tem como instância interpretativa. Desse modo, as classificações de erótico, pornográfico e obsceno têm mais caráter informativo que analítico, e estão direcionadas “[...] sob a perspectiva moral [...] cujos conceitos continuamente se renovam dentro de uma comunidade”. (PRETI, 2010, p. 81)

Preti (2010) salienta que a obscenidade é definida por uma cultura específica e depende da época em que o vocábulo foi proferido. Essa associação entre os termos é tão verdadeira que “[...] o recuo da obscenidade tradicional e a difusão massiva da pornografia estão inegavelmente ligados. Aliás, propriamente, a literatura pornográfica origina-se no universo da obscenidade” (MAINGUENEAU, 2010, p. 29). Preti (2010) e Maingueneau (2010) afirmam que as instâncias entre os termos dependem do contexto em que foram produzidos e utilizados, de maneira que classificar as obras utilizando essas nomenclaturas não corrobora para entender se um texto se encaixa em uma ou outra.

²⁰⁶ Dicionário Moderno (organizado por Bock). In: PRETI, D. *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*. São Paulo: LPB, 2010.

²⁰⁷ *O Coió, O Rio Nu, O tagarela, O Gavroche, O pau, Fiau!, O Nu, Século XX, O Mês, Tam-Tam, O Diabo, O Degas, O Trapo, O Badalo, Os Toantes, A banana, O Nabo, O Emapata, Está Bom, Deixa.*

O gênero pornográfico, historicamente, sempre esteve renegado, fadado ao desprivilégio em relação a outros que remetem à sexualidade. A literatura pornográfica é considerada produção clandestina, à margem, obscura, censurável, e sempre evoca algo de proibição. Maingueneau (2010, p. 30) destaca que é “[...] muito mais que a obscenidade, a pornografia é regularmente contraposta ao erotismo, com o qual ela faz dupla. A valorização do erotismo, aliás, permite a muitos condenarem a pornografia, julgada como elementar, sem incorrer na pecha dos puritanos”.

Diante dessas definições e tantas controvérsias acerca dos limites entre o erotismo, o pornográfico e o obsceno, pode-se classificar o conto *O menino do Gouveia* na triade erótico-pornográfico-obsceno, pois ele reúne todas essas nuances estéticas, que não se limitam, mas se completam.

3 Análise comparatística: revistas *O Malho* e *Rio Nu*

A temática da sexualidade, após anos de repressão sexual, começou a surgir em algumas revistas que circulavam no Brasil no início do século XX. A primeira publicação, lançada em 1812, na cidade de Salvador, estado da Bahia, tinha como título *As Variedades ou Ensaios de Literatura*. Nela eram publicados temas como as virtudes morais e sociais da época, história antiga, anedota, resumos de viagens, entre outros, considerados mais sérios no contexto. Outras revistas²⁰⁸ surgiram, mas sempre com publicações que exaltavam a nacionalidade e atendiam a elite brasileira em ascensão no cenário político.

Em 1827, foi criada a revista *Espelho de Dimantino*, a primeira destinada ao público feminino brasileiro, e “[...] trazia temas como literatura, artes, teatro, política, moda, crônicas e anedotas, todos escritos de forma simples e didática para servir ao gosto das senhoras brasileiras” (BAPTISTA; ABREU, 2010, p. 2). Entre essas publicações do início do século XX, interessa analisar neste artigo duas revistas que começaram a publicar contos eróticos para o público masculino heterossexual: *O Malho* e *Rio Nu*.

O primeiro número da revista *O Malho* foi publicado em setembro de 1902, e, por mais de meio século, a revista semanal publicou textos que ironizavam a política nacional, por meio de charges e caricaturas

²⁰⁸ O Patriota (1813); Anais Fluminenses de Ciências, Artes e Literatura (1822); O Propagador das Ciências Médicas (1827).

produzidas pelo francês Crispim do Amaral. Em março de 1903, a revista publicou uma charge intitulada *Escabroso*, que retratava o comportamento e as aventuras eróticas de um homem de formas afeminadas no Largo do Rossio²⁰⁹, no Rio de Janeiro, local hoje conhecido como Praça Tiradentes. A charge é bem representativa da figura do homem afeminado, que remete à personagem de Bembém do conto *O menino do Gouveia*, e faz alusão à imagem de um homem mais maduro e outro mais franzino, conforme representado na Figura 2, abaixo:



²⁰⁹ Em 1690 chamava-se Rossio Grande, em clara alusão ao Largo do Rossio lisboeta; mais tarde, passou a Campo dos Ciganos, devido à chegada, de Portugal, de um grupo desses nômades, que ali montaram por algum tempo suas barracas. A partir de 1747, com a construção da Capela de N^a S^a da Lampadosa, passou a ser conhecida como Campo da Lampadosa. Em 1808, passou a ser o Campo do Polé, graças à instalação, no local, de um pelourinho. Em 1821, passou a ser chamada Praça da Constituição; D. Pedro, assumindo o posto de Príncipe Regente, jurou fidelidade à Constituição Portuguesa de uma das varandas do Real Teatro São João que ficava onde, hoje, encontra-se o Teatro João Caetano. Em 1890, passou a se chamar Praça Tiradentes (IBGE, 19--).

Figura 2. Charge “Escabroso” Ilustração de K. Lixto [Calisto Cordeiro]. Revista *O Malho* (Rio de Janeiro), Número 28, 28 de março, 1903, p. 16. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116300&pasta=ano%20191&pesq=>>. Acesso em: 11 mai. 2019.

Como afirma Green (2000), a ilustração

[...] capta a cena de dois homens conversando. Um deles é um homem maduro, corpulento, quase monstruoso em tamanho, com cavanhaque, bengala, e de uma aparência masculina um tanto grosseira. O outro personagem, um homem de constituição mais franzina e um bigode mais sutil, está vestido de modo estiloso e tem uma flor na lapela. Ele olha para baixo, recatadamente, e segura um leque na mão esquerda. O dedo mindinho sugere efeminação. (GREEN, 2000, p. 66)

A charge é acompanhada do seguinte texto, que sugere um encontro homoerótico entre um homem mais velho e um rapaz com traços femininos: “*Homem pequeno*: ‘Mas que calor tem feito! Não há cajuada, nem refrescos que cheguem... seu comendador! Calcule que todas as noites levo... à procura de algum lugar em que possa haver fresco’. *Homem grandalhão*: ‘O largo do Rossio não serve?’ (O MALHO apud GREEN, 2000, p. 67).

No ano seguinte, em 1904, a revista *O Malho* publicou *Fresca Theoria (Requerimento)*, outra charge que faz referência ao homem afeminado, que buscava prazeres sexuais com outros homens no Largo do Rossio, cujas características são nítidas na charge que ilustra o texto *Fresca Theoria*, como se vê na Figura 3:



— Ante a cruel derrocada
Do Rocio dos meus sonhos,
A musa desocupada,
Embora em versos tristonhos,
Vai jogar uma cartada:

É bem dura a colisão
Que me tolhe a liberdade
Desta ingrata profissão;
E ao prefeito da cidade
Requeiro indemnisação.

Figura 3. Charge *Fresca Theoria* (Requerimento). Ilustração *O malho*. Rio de Janeiro. Número 93, 25 de junho, 1904, p. 33. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116300&pasta=ano%20191&pesq=>>. Acesso em: 11 mai. 2019.

No fundo da imagem aparece a Praça Tiradentes, endereço de encontros homoeróticos e prostituição. O verso “Desta ingrata profissão” sugere que a prostituição nesse espaço era intensa, pois era frequentado por homens e mulheres que ofereciam seus serviços sexuais. Os homens, segundo Green (2010, p. 61), “[...] que buscavam outros homens para relações fortuitas beneficiavam-se da moralidade frouxa nessa parte da cidade para satisfazer seus próprios prazeres”.

O Rossio ficava nos arredores do centro antigo do Rio de Janeiro. Em 1862, D. Pedro II reergueu nele a estátua de D. Pedro I, com a finalidade de celebrar o 40º aniversário da independência brasileira, e, em

1890, com a aproximação do centenário de morte de Joaquim José da Silva Xavier, o local passou a ter o nome de Praça Tiradentes.²¹⁰

Green (2000, p. 59) esclarece que, “[...] apesar da mudança do nome oficial, a praça continuou a ser o Largo do Rossio no imaginário e no linguajar dos cariocas da virada do século, e ainda era associada, pela maioria das pessoas, a um lugar de encontros eróticos homossexuais”. A Praça do Rossio é mencionada na maioria das publicações da época, pois faz referência direta ao ambiente em que os rapazes se encontravam para as relações homoeróticas.

Toda a praça foi revitalizada ao redor da estátua, com jardins, bancos, e um belo paisagismo. Com a inauguração da praça, as atividades homoeróticas, clandestinas, no espaço reservado ao “patriotismo”, tornaram-se tão intensas que foi necessária a intervenção da guarda municipal, uma das várias providências tomadas para impedir que os homens continuassem a praticar relações sexuais no parque. Mas toda essa vigilância não surtiu muito efeito, pois os homens continuavam usando o parque como ponto de encontro.

Nos arredores da Praça Tiradentes havia várias outras opções de diversão, como cafés, restaurantes, bares, teatros, cinemas, cabarés, entre tantos outros espaços que serviam como ponto de encontro para homens que buscavam diversão e sexo. Quando os frequentadores da praça não estavam satisfeitos com o público, “[...] os homens cariocas podiam também perambular por mais alguns quarteirões e buscar companhia ou prazeres carnis num outro vibrante centro da vida noturna do bairro da Lapa”. (GREEN, 2000, p. 60)

Mas há indícios de que perseguições e vigilância foram direcionadas ao público homossexual. Além dos encontros homoeróticos, a prostituição feminina também se fazia presente, mas, como

[...] o número de jornalistas, intelectuais, artistas e políticos de famílias bem-relacionadas que procurava mulheres nos arredores da praça Tiradentes e em outras regiões do centro era elevado demais para que a polícia pudesse efetivamente ocupar-se em livrar áreas da prostituição feminina. (GREEN, 2000, p. 61)

²¹⁰ A Praça recebe esse nome por acreditarem que Tiradentes tenha sido torturado e executado nas imediações.

No trecho acima, fica claro que as relações homoeróticas e heteroeróticas na Praça Tiradentes não tinham o mesmo tratamento em relação às proibições no espaço público. Verifica-se, pois, que a homossexualidade era vista com algo repugnante, digna de extermínio pelos grupos majoritários da sociedade. E proibições, além da negação da identidade do homossexual e enaltecer a identidade heterossexual, são perceptíveis ainda no século XXI no Brasil.

Em uma recente entrevista do presidente Jair Messias Bolsonaro, publicada pela revista *Isto é*, em 26 de abril de 2019, este afirma, durante um café com os jornalistas no Palácio do Planalto, que o Brasil “não pode ser o país do turismo gay”. Essa declaração apenas confirma que a homofobia está longe de ser extirpada da sociedade e da política de extrema direita do Brasil. Além disso, o Presidente afirmou, segundo a revista digital *Crusoe*, que, se alguém “[...] quiser vir aqui fazer sexo com uma mulher, fique à vontade. O Brasil não pode ser um país do mundo gay, de turismo gay. Temos famílias”. (CRUSUÉ apud *ISTO É*, 26 de abril de 2019)

O discurso do Presidente da República, chefe de Estado, entre tantos outros que já proferiu, aceita que a prostituição feminina é legal, chancelada pelo poder público. Entretanto, restringe o conceito de família aos casais heterossexuais.

Em 1º de março de 1898, foi eleito Presidente do Brasil Manoel Ferraz de Campos Sales e seu vice Francisco de Assis Rosa e Silva, período em que o país passava por uma grave crise econômica. Nesse cenário, surgiu a revista *Rio Nu* (1898), que trazia em suas páginas muito humor, charges ilustradas, piadas maliciosas, canções, poemas e anúncios de remédios.

As “[...] charges misturavam-se a folhetins com histórias ‘apimentadas’ e uma grande participação dos leitores que, no lugar dos jornalistas, abasteciam a revista de ‘causos’ recheados de passagens provocantes [...]” (DEL PRIORI, 2014, p. 133). O grande sucesso de público da revista *Rio Nu* “[...] era garantido por imagens de nudez feminina. Nudez que não era mais sinônimo de pobreza, mas de lubricidade, insistentemente sugerida em fotos e palavras”. (Ibidem, p. 135)

No site da Biblioteca Nacional (Hemeroteca Digital Brasileira) é possível ter acesso aos originais da revista *Rio Nu* que foram recuperados, digitalizados e disponibilizados para pesquisa. A primeira publicação disponível na Hemeroteca Digital é a de n.º 2, datada de 21 de maio de 1898. Acredita-se que, por ser semanal, com alguns intervalos de 15 dias

(n.º 34 - 19/10/1898 e a n.º 35 - 02/11/1898), a revista de n.º 1 tenha sido lançada por volta de 07 de maio de 1898.

Na publicação n.º 1577, de 10 de janeiro de 1914, sábado, foi encontrada a primeira menção ao conto *O menino do Gouveia*:



Figura 4. Rodapé da Revista Número 1577, de 10 de janeiro de 1914, p. 8.
Rio de Janeiro. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1914_01577.pdf>.

Acesso em: 11 mai. 2019.

Nota-se que o conto ainda não estava disponível ao público leitor, pois se encontrava em fase de escrita, o que reforça a ideia de que os contos da revista *Rio Nu* eram produzidos por encomenda. A revista anunciou *O menino do Gouveia* nos números 1577, 1578, 1580. Já no exemplar de n.º 1581, de 7 de fevereiro de 1914, há indício que o conto foi publicado e disponibilizado para venda a seus leitores, conforme se vê nas figuras abaixo:

ALBUNS DE VISTAS — Collecção de Fogo, contendo cada um oito gravuras tiradas do natural, impressas em papel *couché* de 1ª qualidade e acompanhadas de bellos versos explicativos de cada scena representada. Estão publicados os ns. 1, 2, 3, 4 e 5. Preço de cada um, 1\$000; pelo Correio 1\$500.

O TIO EMPATA — N. 1 dos *Contos rapidos* — Engraçadissimo conto, escripto em linguagem livre, em que o autor se vê barrado pelo tio na occasião em que ia gosar as caricias dos *cachorrinhos* de duas primas donzellas — Preço 300 rs.; pelo Correio 500 rs.

A MULHER DE FOGO — N. 2 dos *Contos rapidos* — Mesma linguagem. Historia de uma mulher fogosa que casou com um inglez. Preço, 300 rs.; pelo Correio 500 rs.

D. ENGRACIA, n. 3 dos *Contos Rapidos* — Narração das aventuras de um rapaz em casa da madrinha. Preço, 300 réis; pelo Correio, 500 réis.

FAZ-TUDO — N. 4 dos *Contos Rapidos* — Impressões de um tabaréo sobre uma mulher da rua do Senado. Preço, 300 réis; pelo Correio, 500 réis.

A VIUVA ALEGRE — N. 5 — dos *Contos rapidos* — Historia de uma viuvinha que começa a alegrar-se durante o velorio do marido.

O MENINO DO GOUVEIA — N. 6 dos *Contos Rapidos*. Narração minuciosa da vida de um pequeno que cahiu nas unhas do Gouveia. Preço, 300 réis; Pelo Correio 500 réis.

Todos os livros acima citados são illustrados com gravuras tiradas do natural.

Figura 5. Anúncio do Conto *O Menino do Gouveia*. Rio Nu, número 1581, de 07 de fevereiro de 1914, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1914_01581.pdf>. Acesso em: 11 mai. 2019.

A propaganda que anuncia o conto n.º 6 (*O menino do Gouveia*), da Figura 5, é assim descrito pela revista: *O menino do Gouveia* – N. 6 dos Contos Rápidos. Narração minuciosa da vida de um pequeno que cahiu nas unhas do Gouveia. Preço, 300 réis; Pelo correio 500 réis. Todos os livros acima citados são illustrados com gravuras tiradas do natural” (RIO NU, 1914, p. 6). O outro indicio de que o conto foi publicado em forma de fascículos está na Figura 6, pois, no anúncio, ele aparece como disponível, e não “em preparo”, como consta na Figura 4.

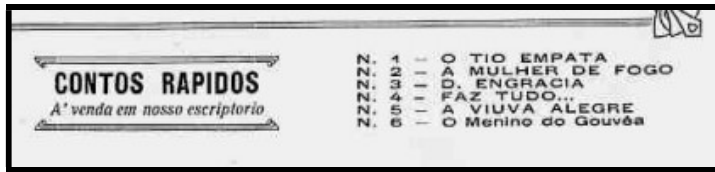


Figura 6. Rodapé da Revista *Rio Nu*, número 1581, de 07 de fevereiro de 1914, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1914_01581.pdf. Acesso em: 11 mai. 2019.

O n.º 1732 da revista *Rio Nu*, seu último, foi publicado no dia 30 de dezembro de 1916, de modo que seu período de existência foi de 1898 até 1916. O conto “O menino do Gouveia, depois da primeira publicação, foi anunciado em todos os números da revista”, até o número 1731, de 29 de dezembro de 1916, por quase três anos. Esses dados são importantes para se pensar na existência de um público leitor desses contos, denominados pela revista de *Contos Rápidos*.

Segundo a revista *Rio Nu*, os *Contos Rápidos* apareciam em todos seus números, e foram publicados 20 no período 1898 até 1916, todos ilustrados com gravuras tiradas do natural. No site da Hemeroteca Digital Brasileira não há publicações dos anos de 1901 e 1902, não se sabe ao certo se por interrupção nas publicações durante esses dois anos, ou pela impossibilidade de resgatá-las e digitalizá-las.

A Figura 7, a seguir, descreve as características dos contos publicados pela revista *Rio Nu*, ressaltando o caráter livre da linguagem empregada nos mesmos.

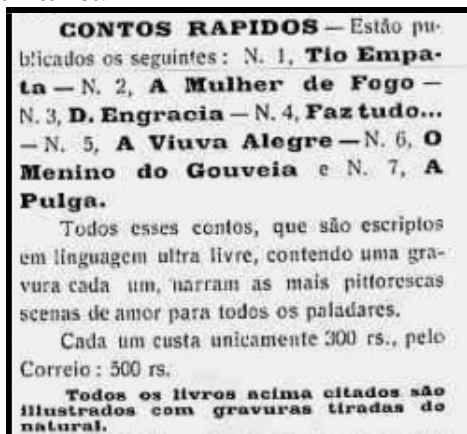


Figura 7. O Rio Nu, número 1588, de 28 de abril de 1914, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1914_01588.pdf>. Acesso em: 17 mai. 2019.

4 As relações homoeróticas no conto *O menino do Gouveia* e na revista *O Malho*

O enredo do conto *O Menino do Gouveia* confunde-se com o panorama histórico da cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX. Alguns trechos do conto (re)visitam o Largo do Rossio, no centro da cidade, e também ressaltam a explosão demográfica da mesma, bem como a imigração de estrangeiros, e o número de homens, que, segundo Green (2000), ultrapassava mais que o dobro de mulheres. Nesse cenário, “[...] milhares de jovens solteiros perambulavam pelas ruas do maior centro urbano do Brasil em busca de trabalho, diversão, companhia e sexo” (op. cit., p. 52), e os encontros homoeróticos aconteciam no Largo do Rossio.

A sexualidade do Bembém, que morava com o tio, aflorou por volta dos seus 13 para 14 anos, período em que os desejos começaram a consumi-lo por inteiro, e ele esperava que estes fossem supridos. Sempre “[...] andava a espreitar a ocasião em que algum criado, ou mesmo meu tio, iam mijar, para deliciar-me com o espetáculo de um caralho de homem” (MALUCO, 2017, p. 28). Além do tio, havia outros homens na casa, o que possibilitava a Bembém visualizar e sentir prazer através do seu imaginário: “[...] havia então, entre os empregados, um que possuía um paratílevas que era mesmo um primor de grossura e comprimento, fora a cabeçorra formidável. Uma destas picas que nos consolam até a alma!” (ibidem, p. 28). Esses trechos demonstram a sexualidade desenfreada de Bembém, que ainda não sabia lidar com os desejos que o perturbavam todos os dias.

Após inúmeras tentativas de sentir os prazeres proibidos com o tio e os criados da casa, Bembém decidiu, após ser expulso pelo tio, perambular pelas vielas do centro do Rio de Janeiro para tentar suprir os seus desejos. O discurso estereotipado do homem afeminado já era veiculado nas revistas do Rio de Janeiro da época antes da publicação do conto *O Menino do Gouveia*. Na revista *O Malho*, por exemplo, como mostra a Figura 3 deste artigo, verifica-se que a publicação de charges que mostravam homens com formas afeminadas acontecia, mesmo não sendo uma prática comum para os padrões da época.

Em outras edições da revista *Rio Nu*, observam-se publicações de cunho homoerótico, mesmo com o objetivo de ridicularizar a figura do homem afeminado, que podem ter aberto espaço para a publicação do

conto o “Menino do Gouveia”. Na Figura 8, abaixo, publicada em 1909, logo, anteriormente a 1914, nota-se a presença de charges e textos que mencionavam as relações homoeróticas.



Figura 8. O Rio Nu. Número 1124, de 21 de abril de 1909, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/706736/per706736_1909_01124.pdf>. Acesso em: 17 mai. 2019.

No texto que acompanha a charge, “– E digam depois que não há quem goste de ser montado... Reparem a carinha gostosa que faz esse homem-égua... sentindo o Gouveia montado n'ele...” (RIO NU, 1909, p. 5), são nítidas as relações entre Gouveia e os homens afeminados. Dessa forma, o nome Gouveia não é um substantivo próprio que dá nome a uma pessoa específica, mas possui uma abrangência bem maior e aparece em muitas publicações da revista *Rio Nu*, estando relacionada com fanchono. Segundo Green (2000), o termo faz alusão aos indivíduos que procuram prazeres sexuais com indivíduos do mesmo sexo, denominado de pederasta ativo. A Figura 8 representa exatamente essa ideia do ativo (montado), o homem-égua (passivo).

Quando Bembém viu, pela primeira vez, o objeto de seus desejos, assim o descreveu: “Eu então pude ver, com toda a dureza que uma tesão completa lhe dava os vinte e cinco centímetros de nervo com que a

Natureza o brindaria. Que porra!” (MALUCO, 2017, p. 31). É interessante ressaltar que o narrador usa várias palavras para se referir ao pênis – porra, caralho, paratilevas, pica, mangalho, membro viril, porrudo, nabo – talvez com o objetivo de dar o teor erótico que a história requer. Trata-se de termos que, no imaginário popular, são ligados à virilidade, ao que penetra, está por cima, aquele que controla.

Em contrapartida, as palavras utilizadas no conto para definir o “passivo” são colocadas com a ideia de gerar significados de submissão: enrabado, puto, tomar dentro, bunda, cú [sic], cagueiro, ânus. Segundo Saez e Carrascosa (2016, p. 27), “[...] o cu é o grande lugar da injúria, do insulto. Como vemos em todas essas expressões cotidianas, a penetração anal como sujeito passivo está no centro da linguagem, do discurso social, como o objeto, o horrível, o mal, o pior”.

Portanto, os termos utilizados para definir o sujeito ativo o enaltecem, o engradem, o enobrecem; enquanto os termos usados para definir o sujeito passivo o denigrem, o colocam à margem nas relações sexuais homoeróticas. A posição sexual do menino Bembém, conforme a Figura 9, abaixo, representa essa ideia de passividade, de imobilidade no ato sexual, e acompanhava o conto “O menino do Gouveia”.

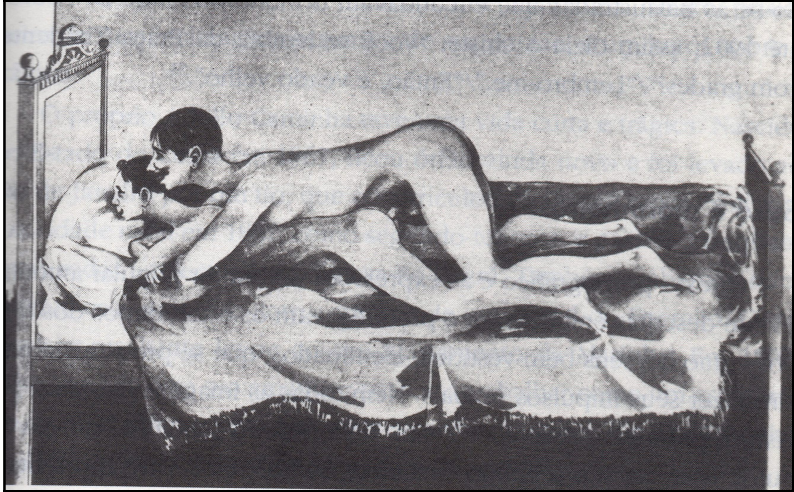


Figura 9. Ilustração para o conto *O menino do Gouveia* (1914). Cortesia da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro (GREEN, 2000, p. 71).

A sexualidade, nas mais diversas configurações, sempre esteve atrelada ao poder que os parceiros exercem no ato sexual; e a associação do passivo nas relações homoeróticas está intimamente relacionada com a ideia do papel que a mulher exerce (passiva) nas relações heterossexuais. No entendimento de Saez e Carrascosa (2016),

[...] ser ativo ou passivo se associa historicamente a uma relação de poder binário: dominador-dominado, amo-escravo, ganhador-perdedor, forte-fraco, poderoso-submisso, proprietário-propriedade, sujeito-objeto, penetrador-penetrado, isso tudo dentro de outro esquema subjacente de gênero: masculino-feminino, homem-mulher. (SAEZ; CARRASCOSA, 2016, p. 30)

No conto em questão, Gouveia é quem exerce o papel de dominador, penetrador, macho ativo; enquanto Bembém é aquele que é dominado, submisso e exerce o papel da mulher na relação sexual, como se percebe no trecho que segue:

[...] o meu iniciador na putaria deixou-me então a boca e veio sugar-me os pequenos bicos de meus peitos. Recebi com [o] um choque elétrico; a natureza, para provar que eu vim ao mundo para tomar na bunda, pôs-me nos **seios** a qualidade **feminina**, isto é, às carícias do Gouveia eles responderam ficando eretos, empinadinhos, tal qual como se fosse **mulher**. (MALUCO, 2017, p. 40, grifo nosso)

5 Algumas considerações

As revistas *Rio Nu* e *O Malho* mostram, nas publicações destacadas, com viés homoerótico, personagens afeminadas que sempre exercem o papel passivo nas relações, sendo o ativo e um personagem mais velho, que representa a experiência e o domínio de ser um bom penetrador. O estigma do passivo sexual, assim como define Misse (1981), dá-se pelo binarismo homem *versus* mulher.

As relações heterossexuais são definidas como “normal” e o homossexual como o “estigmatizado”. Assim,

[...] o ‘normal’ é associado ao estereótipo de ‘ativo’ e o ‘estigmatizado’ ao do ‘passivo’, correspondendo o primeiro à função sexual do heterossexual masculino e o segundo, à

função sexual do heterossexual feminino. Por extensão, e numa ordem inversa, o homossexual masculino ‘passivo’ e o homossexual feminino ‘passivo’ corresponderão ao ‘estigmatizado’, e o homem homossexual masculino ‘ativo’ e feminino ‘ativo’ equivalerão ao ‘normal’. (MISSE, 1981, p. 33)

O binarismo homem *versus* mulher é que definia as relações sexuais e a sexualidade, de forma geral. O contexto das revistas contribuiu para que as publicações com teor homoerótico tivessem charges e textos que representassem o homossexual como afeminado para se aproximar de características, muitas vezes preconceituosas, da mulher da época, sempre representada em situações de vulnerabilidade em relação ao homem.

Segundo Green (2010, p. 69), “[...] tudo indica que o autor anônimo de *O Menino do Gouveia* era participante real da vida sexual no mundo dos parques públicos do Rio de Janeiro”. Compartilha-se da hipótese apresentada pelo autor, segundo o qual Capadócio Maluco participava dos encontros homoeróticos da Praça Tiradentes. Os detalhes do conto, as cenas que se passam no Largo do Rossio, os detalhes e os pormenores da história amorosa entre Bembém e Gouveia são precisos e descrevem como as relações amorosas possivelmente ocorriam naquele ambiente.

Foi feito um levantamento das publicações e se constatou que as sedes da revista *Rio Nu* ficavam no Largo de São Francisco, Travessa do Ouvidor, Rua Nova do Ouvidor, Rua da Assembleia n.º 73 - sobrado, Rua da Alfandega n.º 183, Rua da Carioca n.º 53 - sobrado e, por último, na Rua do Hospício n.º 218. Todos esses lugares ficavam próximos à Praça Tiradentes e, por isso, os olhares dos redatores estavam próximos das cenas e dos fatos que aconteciam na praça.

As publicações homoeróticas nas revistas são um retrato social da época e mostram como ocorriam as relações entre dois homens na Praça Tiradentes, historicamente repreendidas e condenadas pela sociedade. Por outro lado, essas relações heteroeróticas aconteciam no mesmo ambiente e não eram repreendidas, pois tinham a chancela do Poder Público, de modo que não havia repressão por parte do Estado.

Essa ideia de punição dos homossexuais, ainda no século XXI, reforça o tratamento não igualitário para punir as relações sexuais em espaços públicos. Embora existam leis que coíbam qualquer tipo de ato obsceno nesses espaços, o que se conhece como atentado ao pudor, estas

ainda são toleradas, ao passo que as relações homoeróticas são punidas exemplarmente.

O interdito da sexualidade e as proibições, em todas as épocas, não conseguiram fazer com que as relações homoeróticas fossem banidas da sociedade, de forma que elas não deixaram de existir. Entende-se, pois, que os discursos de uma dada sociedade/época, que tentam interditar as práticas homoeróticas, não são suficientes, afinal, a sexualidade homoerótica é legítima.

As publicações da revista *O Malho*, de cunho homoerótico, que antecederam a publicação do conto *O Menino do Gouveia*, de alguma forma contribuíram para que a revista *Rio Nu* ousasse publicar um conto homoerótico, com linguagem despojada e que retratasse tão bem as relações homoeróticas na Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro. Se a intenção das publicações da revista *O Malho* era mostrar as relações homoeróticas com a finalidade de ridicularizar o homossexual afeminado nos textos e nas charges, acabou por contribuir para que essas discussões chegassem ao leitor e à sociedade em geral, e pudessem ser um material rico e necessário para desmitificar os preconceitos que imperam acerca das relações amorosas entre dois homens. O nome da revista surgiu exatamente da ideia de “malhar” (falar mal, difamar) as instituições, políticos e a sociedade da época. Isso reforça o porquê de as charges homoeróticas aparecerem sempre com a figura do homem afeminado *versus* homem “macho”.

A publicação do conto *O menino do Gouveia*, ao retratar a homossexualidade com uma linguagem *ultra livre* e sem nenhum pudor, contribuiu para o fomento das discussões sobre as relações homoeróticas a partir do texto literário (conto). Afinal, transgredir as normas preestabelecidas é um ato de coragem.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Tradução de Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BAPTISTA, Í. C. Q.; ABREU, K. C. K. A história das revistas no Brasil: um olhar sobre o segmentando mercado editorial. *Revista Científica Plural*, Tubarão-SC, 4ª ed., p. 1-27, jul. 2010. Disponível em: <http://paginas.unisul.br/agcom/revistacientifica/edicao_atual.htm>. Acesso em: 10 mai. 2019.

- BATAILLE, G. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BÍBLIA AVE MARIA. *Levítico 20:13*. 2015. Disponível em: <<https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/levitico/20/>>. Acesso em: 07 jul. 2015.
- DEL PRIORI, M. *Histórias íntimas*. 2ed. São Paulo: Planeta, 2014.
- FERREIRA, A. B. de H. *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. 8ed. Curitiba: Positivo, 2010.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- GREEN, J. *Além do carnaval - homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.
- IBGE. *Acervo dos municípios brasileiros*. Rio de Janeiro, [19~]. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=439818>>. Acesso em: 28 mai. 2019.
- MAINGUENEAU, D. *O discurso pornográfico*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.
- MALUCO, C. *O menino do Gouveia*. Uberlândia: O sexo da palavra, 2017.
- MATOS, G. *Poemas escolhidos*. Seleção, prefácios e notas de organização de José Miguel Wisnik. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- MISSE, M. *O estigma do passivo sexual: um símbolo de estigma no discurso cotidiano*. 2ed. Rio de Janeiro: Achiamé/Socii, 1981.
- PRETI, D. *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*. São Paulo: LPB 2010.
- REVISTA ISTO É. “*Brasil não pode ser país do mundo gay*”, diz Bolsonaro. Disponível em: <<https://istoe.com.br/brasil-nao-pode-ser-pais-do-mundo-gay-diz-bolsonaro/>>. Acesso em: 29 abr. 2019.
- SAEZ, J.; CARRASCOSA, S. *Pelo cu: políticas anais*. Tradução de Rafael Leopoldo. Belo Horizonte: Letramento, 2016.
- TREVISAN, J. S. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 4ed. revista, atualizada e ampliada. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.
- WISNIK, J. M. Prefácio. In: MATOS, G. *Poemas escolhidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Recebido em: 04/07/19

Aceito em: 16/09/2019

A INVENÇÃO DA HETERONORMATIVIDADE: UM ROMANCE
AUTOBIOGRÁFICO

*LA INVENCION DE LA HETERONORMATIVIDAD: UNA
NOVELA AUTOBIOGRAFICA*

Rosana Cristina Zanelatto Santos²¹¹

RESUMO: A naturalização da heterossexualidade via heteronormatividade alimenta uma lógica de desumanização do sujeito, por meio de um processo que se inicia pelo corpo, estendendo-se pela linguagem e pelas relações de gênero, sociais, políticas e culturais, o que torna nua a identidade desse sujeito. Ele passa então a ser (re)conhecido por sua existência física/material e não por aquilo que ele quer ser e por aquilo que ele quer que o mundo compreenda nele/dele. Propõe-se a possibilidade de compreensão da heteronormatividade como uma invenção retórica que contribui significativamente para a encenação e a fixação de uma aparência de naturalização, de centralidade e de necessidade acerca das diferenças de gênero, tendo como reforço ações como a transfobia e a homofobia. Para dialogar com essa possibilidade, elegeu-se o romance autobiográfico de João W. Nery (2011) *Viagem solitária: memórias de um transexual trinta anos depois*.

Palavras-chave: Heteronormatividade; invenção; retórica; literatura brasileira contemporânea.

RESUMEN: La naturalización de la heterossexualidad por la heteronormatividad alimenta una lógica de deshumanización del sujeto, mediante un proceso que comienza en el cuerpo, extendiéndose por el lenguaje y el género, las relaciones sociales, políticas y culturales, lo que desnuda la identidad de este sujeto. Entonces, el sujeto se vuelve (re)conocido por su existencia física/material y no por lo que quiere ser y lo que quiere que el mundo entienda en él. La posibilidad de comprender la heteronormatividad se propone como una invención retórica que

²¹¹ Doutora em Letras pela USP. Docente na UFMS - Campo Grande. Docente permanente do PPGEL-UFMS e do PPGL-UFMS. PQ-CNPq. Pesquisadora da FUNDECT-MS.

contribuye significativamente a la promulgación y al establecimiento de una apariencia de naturalización, centralidad y necesidad sobre las diferencias de género, reforzando acciones como la transfobia y la homofobia. Para dialogar con esta posibilidad, se eligió la novela autobiográfica de João W. Nery (2011) *Viagem solitária*: memorias de um transexual trinta anos depois.

Palabras-clave: Heteronormatividade; invención; retórica; literatura brasileña contemporánea.

Como a melhor defesa é o ataque, resolvi
passar de inquirido a inquiridor. Fiz
algumas perguntas sobre a sua vida
pessoal, a fim de conhecer melhor aquele
tipo de gente. A figura misturada de
homem e mulher me fascinava. Não
conseguiu entender bem. Disparei então
a pergunta que mais me interessava:
- Se você pudesse, gostaria de ser mulher?
- Nunca! Adoro ser veado! Não gosto de ser
homem nem mulher, mas ve-a-do. Deu para
entender?
Aquilo me intrigou ainda mais. Era,
realmente, outro gênero! (João W. Nery)²¹²

1 Inventando a heteronormatividade

Em Retórica, o percurso da invenção abrange a primeira etapa de um processo de fixação e de afirmação de lugares não somente linguísticos, de fala, de oralização, mas sobretudo de práticas que passarão a compor o constructo humano em suas várias facetas – políticas, sociais e culturais.

A invenção é construída a partir de evidências e de aparências que poderão preparar o público/a assistência para a boa recepção/o convencimento acerca de algo, caracterizando-se pela busca/pela pesquisa tanto do que deseja o ser humano quanto do que se deseja que o ser humano queira. Por força do tempo e da tradição, uma invenção retórica se torna, ela própria, modelo para invenções subsequentes. Aqueles nas

²¹² (2011, p. 25)

mãos de quem está o poder linguístico, político (não necessariamente partidário), socioeconômico e cultural fundam uma invenção, passando a usá-la como instrumento persuasivo, a fim de dissimular o processo manipulativo de construção das normas em sociedade.

Contemporaneamente, em razão do reconhecimento e da admissão das diferentes orientações de gênero, estamos diante de um vocábulo cuja presença pode ser relativamente nova na língua portuguesa, porém tem sua construção engendrada há séculos; referimo-nos aqui à heteronormatividade. Quando, por exemplo, em situações cotidianas ou referendadas institucionalmente, alguém diz sobre a “grande divulgação pela mídia da homossexualidade” ou “da valorização exacerbada da ideologia de gênero”, como se isso fosse uma propaganda ou um convite ao desregramento, demonstra, ou o desconhecimento, ou uma atitude dissimulada que contribui para o reforço de uma construção discursiva que demanda a busca por uma homogeneidade que não existe e que não é benfazeja para a sociedade.

A heteronormatividade encena, então, uma ideia/uma aparência de naturalização, de centralidade e de necessidade de distinção entre normais e não-normais que acaba por violentar, punir e matar, negando ao sujeito o direito a ser (humano) e criando formas de ocultamento e de silenciamento que dissimulam a violência no trato das questões de gênero.

2 Em torno da invenção heteronormativa: um romance autobiográfico

Em face da problematização das diferenças de gênero, estamos diante de um vocábulo cuja construção de significado tem sido engendrada há séculos, a heteronormatividade. O conceito foi cunhado em 1991 por Michael Warner, dispondo que:

enquanto na heterossexualidade compulsória todas as pessoas devem ser heterossexuais para serem consideradas normais, na heteronormatividade todas devem organizar suas vidas conforme o modelo heterossexual, tenham elas práticas sexuais heterossexuais ou não. Com isso entendemos que a heteronormatividade não é apenas uma orientação sexual, mas um modelo político que organiza nossas vidas. (COLLING, 2015, p. 24)

Todo “modelo político” é organizado em torno de uma lógica criada a partir não necessariamente do *lógos*, mas sobretudo da relação

circular entre o *éthos* e o *páthos*. Veremos, mais adiante, como esses três elementos dialogam na composição da unidade retórica “heteronormatividade”.

Em artigo publicado no Brasil em 2001, David W. Foster faz referência aos estudos sobre o homoerotismo na literatura latino-americana como um influxo das reivindicações por direitos pelos movimentos lesbo-gays. A heteronormatividade também acaba sendo pauta de discussões correlatas. Foster (2001, p. 49) assim se pronuncia sobre ela:

Por heteronormatividade se entiende la urgencia imperativa de ser heterosexual y de abogar en todo momento y a toda costa por la primacía de lo heterosexual (entendiéndose lo que entienda por este término).

A urgência referida por Foster reside tanto na lógica do modelo político (como sugerido por Colling, 2015) quanto nos substratos que sustentam uma mentalidade e uma produção cultural reforçadas pela primazia dada à heteronormatividade por instituições como as religiões neopentecostais, por exemplo, com seu poder de manipulação de setores significativos das populações da América Latina. Por outro lado, é também na cultura, especialmente, na arte, que se questiona a legitimidade e a preponderância da heteronormatividade em meio à multiplicidade de modos de os sujeitos se relacionarem socialmente, e as relações sociais passam pelos corpos dos sujeitos. Sobre o corpo, Foster (2001, p. 51) problematiza:

El cuerpo no es un dado y, por ello, la referencia al cuerpo no es un proceso categórico. Sin embargo, un proyecto que conjugue propuestas ideológicas ya hegemónicas sobre el cuerpo con otras perspectivas, siempre cambiantes y multifacéticas, de la corporalidad, se convierte en una dimensión fundamental de la confrontación con cuestionables universales de un cuerpo que se supone viene ya dado.

Esse aparente dissenso entre o corpo e as corporalidades nos levou a pensar em texto literário lido há algum tempo. Trata-se do romance

autobiográfico²¹³ *Viagem solitária*: memórias de um transexual trinta anos depois, de João W. Nery (2011).

Ítalo Damasceno (2018), por ocasião da morte de Nery, em 2018, assim se refere a ele:

Esta carta é porque tá difícil escrever um necrológio hoje – eu era doido pra usar essa palavra, portanto, agradeço a oportunidade. Você morreu no dia 26 [de outubro] e eu não consigo fazer apenas um texto que lembre sua jornada. Agora eu preciso de um amigo. Alguém perto de mim o suficiente, para me lembrar: ainda não desaparecemos.

Você me entende e, por isso, colocou o nome da sua autobiografia de *Viagem Solitária*. Num momento como este, a sensação é de abandono completo. Não sei nem se dá para comparar como a gente se sente agora com a forma que você se sentiu ao fazer aquela cirurgia [de redesignação sexual] em 1977, em plena ditadura militar, como todos os textos sobre sua morte fizeram questão de frisar.

Viagem solitária acompanha a formação do sujeito João W. Nery, ao modo de um *Bildungsroman*, indicando um processo de reinvenção

²¹³ Se em geral se apresenta o texto de Nery como “autobiografia”, decidimos inscrevê-lo, também, no gênero “romance”, considerando sua disposição narrativa e que o narrador está nos relatando sua “viagem”. No ensaio *El viaje y su relato*, Todorov (1993, p. 99), perguntando-se sobre o que o leitor contemporâneo espera de um relato de viagem, escreve: “[...] relato, es decir narración personal y no descripción objetiva; pero también viaje, un marco, pues, y unas circunstancias exteriores al sujeto. Si sólo figura en su lugar uno de los dos ingredientes, nos salimos del género en cuestión para meternos en otro. [...] Pero también hay una segunda característica del género, que la denominación no retiene, y que es igualmente importante: la localización de las experiencias contadas por los relatos en el tiempo y en el espacio”. Esclarecemos, ainda, que não discutiremos as rubricas “autobiografia” e “autobiográfico” neste texto, posto que nosso interesse, neste lugar, é problematizar como a heteronormatividade pode se constituir como norma social e cultural, com ares universais e inquestionáveis, a partir de sua constituição retórica.

cultural e de gênero permeado por valores previamente estabelecidos e difíceis de serem destecidos, especialmente quando considerados historicamente: o Brasil da década de 1970, em meio à ditadura militar.

Na Introdução ao texto de Nery (2011, p. 13), intitulado “Corpo estranho”, Milos Kaiser escreve:²¹⁴

Eu devia ter uns 7, 8 anos. Tinha achado muito estranho aquele homem com várias cicatrizes no peito, amigo dos meus pais, que tentava puxar papo comigo na praia.
- Mãe, não gostei do João. Ele é esquisito.
[...] - Filho, o João nasceu mulher e virou homem.
Meu mundo caiu. Descobrir que a Vovó Mafalda (apresentadora de programa infantil do canal SBT, interpretado por Valentino Guzzo) era homem já havia sido traumático o suficiente. Eu havia conhecido um caso real, na minha frente, com a transformação marcada na pele, e não por uma fantasia.

A narração da recordação do menino confronta dois universos: o da realidade empírica – com a revelação de que João já fora mulher – e o da realidade imaginativa – com a descoberta de que a Vovó Mafalda era um homem fantasiado de mulher –, ambas criadas a partir de um índice/um indício comum: o da unidade. A aparência de unidade (binária) dos gêneros, dada pelo recurso à sua repetição linguística e/ou imagética²¹⁵, acaba por obscurecer as múltiplas possibilidades de ser (humano) no mundo. Se Valentino podia tirar a fantasia de Vovó Mafalda a qualquer instante, João tivera que passar por muito sofrimento – que deixou marcas em sua vida, não somente as cicatrizes no peito – para se despir de Joana, nascida em 1950 no Rio de Janeiro.

²¹⁴ Nery informa seu leitor de que o texto de Kaiser foi publicado primeiramente como entrevista na revista *Trip* de dezembro de 2009.

²¹⁵ Foster (2001, p. 52) escreve sobre a importância do papel da “[...] *elocuencia retórica de un proyecto cultural*” para a imposição da heteronormatividade como norma.

Outros recursos possíveis para o reforço da unidade (binária) dos gêneros são a transfobia e a homofobia²¹⁶. Esta última (e conforme as similaridades, a transfobia)

[...] tem sido utilizada para fazer referência a um conjunto de emoções, [de paixões] negativas (aversão, desprezo, ódio ou medo) em relação às homossexualidades. No entanto, [entender o conceito] assim implica limitar a compreensão do fenômeno e pensar o seu enfrentamento somente a partir de medidas voltadas a minimizar os efeitos de sentimentos e atitudes de ‘indivíduos’ ou de ‘grupos homofóbicos’, deixando de lado as instituições sociais que nada teriam a ver com isso. (PRADO, 2010, p. 7)

Prado desmascara o pretenso desconhecimento ou o não reconhecimento das instituições como espaços de produção, de reprodução e de atualização de dispositivos que tornam e tomam a heterossexualidade como a única possibilidade legítima da expressão sexual e de gênero, naturalizando-a.

A naturalização da heterossexualidade, via heteronormatividade, alimenta uma lógica de desumanização do sujeito que se orienta por outras corporalidades e por sexualidades para além da heterossexual. Essa desumanização é encenada por uma aparente unidade corpórea/biológica, isto é, toma-se o sujeito anatômico, em seus recôncavos, identificando-o por sua existência física/material e não pelo (re)conhecimento que ele quer dar e traçar de si para si mesmo e para o mundo.

²¹⁶ O romance autobiográfico de João W. Nery tem como subtítulo “Memórias de um **transexual** trinta anos depois” (grifo nosso). O primeiro impulso para a construção de nosso texto foi realizar uma espécie de arqueologia retórica da expressão heteronormatividade. Com o percurso da escrita, notamos que não poderíamos passar por cima de outra expressão construída contigualmente à heteronormatividade: homofobia. Percebemos então que o narrador de uma *Viagem solitária* se resguardava e lutava contra investidas transfóbicas e não homofóbicas. Optamos, assim, para o espaço deste texto, por reconhecer a transfobia com características similares às da homofobia.

No capítulo 2, Casa da infância, de *Viagem solitária*, o narrador conta:

Geralmente, crianças adoram ganhar roupas novas nos dias de festa. Entrava em pânico quando mamãe nos carregava para a costureira. Relutava. A única coisa que conseguia reivindicar era que, pelo menos, o vestido tivesse gravata e bolsos. Mamãe não entendia ou fingia não entender. (NERY, 2011, p. 32)

A mãe do narrador não entende ou finge não entender o sofrimento do/a filho/a. Por outro lado, ela não tem consciência de que está reduzindo João/Joana a um ser meramente biológico. Segundo Giorgio Agamben (2010) no ensaio “A identidade sem pessoa”, a presença do sujeito no mundo é dada não somente como materialidade verificável nos espaços institucionalizados, mas sobretudo pelo (re)conhecimento que os outros sujeitos têm dele a partir de premissas políticas, éticas, de gênero, culturais e linguísticas e que ele mesmo tem de si. São essas condições que tornam o ser um sujeito que habita o mundo e que é capaz de mudar a si mesmo e ao seu redor; se não fosse assim, o sujeito seria tão somente um ser-vivo, um ser-que-vive, vivendo uma “[...] vida nua, um dado puramente biológico”. (AGAMBEN, 2010, p. 66)

Que tipo de identidade se pode construir sobre dados meramente biológicos? Decerto que não uma identidade pessoal, que estava ligada ao reconhecimento dos outros membros do grupo social e, com este, à capacidade por parte do indivíduo de assumir a máscara social sem, no entanto, se reduzir a ela. Se a minha identidade é agora determinada em última análise por factos biológicos, que não dependem de maneira alguma da minha vontade e sobre os quais não tenho qualquer domínio, torna-se problemática a construção de qualquer coisa como uma ética pessoal. (AGAMBEN, 2010, p. 67)

As máscaras sociais são construídas retoricamente pela invenção, ela que alicerça o “edifício retórico”, e a pedra fundamental dessa edificação é a *quaestio*/a questão, ou seja, o tema em torno do qual os argumentos gravitam, sofrendo os mais variados sismos, estando sujeitos

às mais variadas configurações segundo os objetivos de quem profere os discursos²¹⁷.

Na *Retórica a Alexandre*, obra atribuída a Aristóteles²¹⁸ (2012, p. 43), vemos que os discursos públicos (deliberativo, epidíctico e forense) se subdividem em sete espécies: persuasão, dissuasão, louvor, vituperação, acusação, defesa e investigação, podendo aparecer isoladas ou relacionadas. De modo geral, a maioria dos manuais de retórica e textos correlatos destacam a persuasão como a espécie preponderante, vez que as demais funcionam como reforço persuasivo, agindo por negação, sedução, deboche, comoção e inquirição.

Segue-se que, selecionada a *quaestio*, o tema do discurso, e tendo em mente a espécie discursiva em jogo, a invenção – mais a disposição/a narração, a elocução/o estilo, a ação e a memória –, como constructo do “edifício retórico”, tem por função articular o *éthos*, o *páthos* e o *lógos*. Essas três instâncias são os componentes básicos da unidade retórica.

O *éthos* caracteriza-se como atributo daquele que profere o discurso/o orador, representando, de maneira geral, um sujeito com quem o público deve ser identificar. Se para chegar ao efeito persuasivo, é preciso demonstrar que as coisas sobre as quais se disserta são justas, legais, apropriadas, honrosas, prazerosas e exequíveis (ARISTÓTELES,

²¹⁷ O conceito de discurso é um lugar cediço e disputado nos estudos de linguagem. Portanto, estabelecemos que doravante o tomaremos a partir do verbete “discursivo” do *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abagagnano (2012, p. 339): “Esse adjetivo corresponde ao sentido da palavra grega *dianóia* (v.) porque designa o procedimento racional que avança **inferindo** conclusões de premissas, ou seja, através, de enunciados negativos ou afirmativos sucessivos e concatenados” (o grifo é nosso).

²¹⁸ Vale deixar o alerta sobre a origem e a autoria de mais essa obra atribuída a Aristóteles, como referido por Bini (2012, p. 7): “Como de costume, os helenistas dividem-se quanto à sua origem e sua verdadeira autoria. [...] Sem entrar no mérito dessa polêmica de eruditos, de nossa parte, se não afirmamos ser a *Retórica a Aristóteles* pura e simplesmente um apócrifo, ainda que competentemente escrito, classificamo-la como um texto suspeito. [...] [seu] teor, assim como o tipo de tratamento do tema, apontam, na verdade, muito mais para a autoria de um sofista, o que, equivale dizer, precisamente para a prática retórica que Aristóteles não aceitava e combatia”.

2012, p. 44), isso passa necessariamente pela representação²¹⁹ que o orador constrói de si mesmo perante o público/a audiência. Assim, não somente as coisas exortadas devem ter essas características, mas também – e sobretudo – o orador deve ser: justo, estando atento aos costumes situados historicamente; primar pela legalidade, agindo segundo a legislação pertinente ao seu tempo e lugar; honroso, gozando de boa reputação; prazeroso²²⁰, feliz; e demonstrar que ele é capaz de executar ou de fazer executar bem aquilo que defende.

Estando o *éthos* precipuamente ligado ao orador, o *páthos* é a fonte das indagações, das dúvidas, emanando do público/da audiência, movida que é por seus afetos ou pelos afetos que crê ter em si e que crê representá-la. Acontece que

a paixão, ao contrário das emoções, não diferencia mais entre o problema posto do exterior e a resposta subjetiva. A indiferenciação absorve a individualidade da pessoa, e não é portanto seguro que esta esteja acessível a uma argumentação que explicita, em particular, o que está sendo questionado, ao que passo que uma retórica aplicada ao resolutório se voltará preferencialmente ao sentido da paixão como efeito. [...]

A cegueira passional não estabelece diferença entre o que pertence à esfera da pergunta e o que se experimenta em resposta a essa pergunta [...] A paixão [então] transfere a problemática para o plano da resposta; [...]. (MEYER, 2007, p. 37)

²¹⁹ Pensamos, aqui, a representação como jogo de linguagem, como sugerido por Wittgenstein em suas *Investigações filosóficas*, levando também em consideração que: “(Mentir é um jogo de linguagem que deve ser aprendido como qualquer outro.) [...] ‘Não posso me representar o contrário’ naturalmente não significa aqui: minha força de representação não é suficiente. Nós nos defendemos com estas palavras contra aquilo que, por sua forma, simula uma proposição empírica, mas é na verdade uma frase gramatical”. (WITTGENSTEIN, 1999, p. 99)

²²⁰ Na tradução utilizada da *Retórica a Alexandre* – que não é bilingue –, a expressão “prazer” parece contígua a uma noção de felicidade ligada à utilidade de nossas ações no mundo.

Sendo assim, postulamos que são os discursos institucionais, alicerçados sobretudo em práticas culturais, que alimentam a transfobia e a homofobia e as reforçam, por meio da criação da heteronormatividade como dispositivo retórico. Isso acontece, porque

a paixão é retórica por enterrar as questões nas respostas que fazem crer que elas estão resolvidas. É por isso que lidar com as paixões é sempre útil, retoricamente falando, ao passo que a argumentação, que põe explicitamente as questões sobre a mesa, faz mais apelo à razão do que à paixão. (MEYER, 2007, p. 38)

Para tentar escapar às armadilhas do *éthos* e do *páthos*, nos modelos discursivos, há uma razão, o *lógos*, que completa a unidade retórica.

O *lógos* deve poder expressar as perguntas e as respostas preservando sua diferença. É preciso cessar de considerar a proposição e o julgamento como a unidade do pensamento e do discurso. Eles nunca passam de *respostas*, e em razão disso rementem às questões que, ao resolverem, aparentemente fazem desaparecer. (MEYER, 2007, p. 40. O itálico é do autor)

A grande celeuma diz respeito à dimensão que as respostas do orador oferecem ao público/à audiência: elas simulam dar liberdade ao público/à audiência para assumir uma determinada postura que, no mais das vezes, coincide com a de quem profere o discurso. De modo cíclico, retornamos ao *éthos*, ainda que, segundo Meyer (2007, p. 40), “[...] toda resposta encontra sua liberdade em relação à questão que a gerou, e ela pode portanto remeter a outras questões”.

A paixão, o *páthos* (i)mobiliza o público/a audiência para aceitar uma tese, comunicando uma diferença que é de quem profere o discurso e, por obra da invenção retórica, torna-se uma diferença extensível aos demais sujeitos, obscurecendo e sufocando a problematização em torno da tese, que jaz esquecida.

No capítulo 9 de *Viagem solitária*, intitulado Mercedes, o narrador escreve sobre a paixão por Mercedes, que durou seis anos e o ensinou a enfrentar situações que colocavam em risco sua “segurança”:

Andar vestido de homem na rua fazia com que **me sentisse muito bem**. O desagradável era parecer um garotão imberbe, com uma voz de taquara rachada. Comecei a desenvolver uma **observação** bem apurada e minuciosa dos **detalhes do comportamento social masculino: gesticulação, hábitos, cacoetes, maneirismos**. Andar com a mão direita metida na abertura da camisa, na altura do peito, era um gesto descompromissado e bem característico da conduta dos homens. Servia-me como um **dissimulador**. (NERY, 2011, p. 81. Grifos nossos)

A invenção da heteronormatividade, sendo constituída a partir de evidências (“comportamento social masculino”) e de aparências (“gesticulação, hábitos, cacoetes, maneirismos”) que se imiscuem/são incutidas dissimuladamente no público/na assistência para a boa recepção/o convencimento acerca de algo (“me sentisse muito bem” ao “andar vestido de homem na rua”), cria no narrador o desejo, na cena de rua, de parecer homem, fazendo-o entrar em estado de prontidão e como que se preparando para a representação de um papel.

Os maneirismos masculinos do narrador dissimulavam algo de feminino em seu modo de ser, o que o colocava a salvo da transfobia. Segundo Foster (2001, p. 52), tratando da homofobia, ela

[...] involucra la utilización de la violencia, lo mismo psicológica que física para imponer la fidelidad al heterosexismo compulsivo y castigar cualquier gesto que se pueda considerar una falta de fidelidad al mismo.

A violência imposta pela homofobia é de monta semelhante à que se impõe pela transfobia, pois, retornando à proposição de Agamben (2010), o sujeito se debate contra a possibilidade constante de viver uma “vida nua”.

Por força do tempo e da tradição, uma invenção retórica se torna, ela própria, modelo para invenções subsequentes. Aqueles nas mãos de quem está o poder político (não necessariamente partidário), socioeconômico e cultural fundam uma invenção, passando a usá-la como instrumento persuasivo, a fim de dissimular o processo manipulativo de construção das normas em sociedade. No caso de *Viagem solitária*, não é somente o querer parecer homem que expõe as invenções retóricas. Nery (2011, p. 22) dirigiu um táxi por um ano e meio pelas ruas do Rio de

Janeiro enquanto cursava a faculdade de Psicologia. Em uma das corridas, o narrador carregou um passageiro cuja figura lhe pareceu “insólita”:

A camisa era de um tecido feito seda, com estamparia havaiana. As calças brancas, assim como os sapatos e as meias. O cabelo, curto e engomado. As unhas, envernizadas, e as do dedo mínimo enormes. O tipo extravasava vaidade por todos os poros. O bigodinho bem aparado, artisticamente moldado em cima da boca quase sem lábios. (NERY, 2011, p. 119-120)

Há, no próprio universo dos homens cisgêneros, elementos que os distinguem em espécies, como podemos ler no excerto acima. O recurso utilizado pelo narrador na descrição do passageiro corresponde à *percursorio*, a *percursorio*, estratégia retórica que “[...] é uma acumulação de carácter enumerante e coordenante de objectos, ainda que cada um destes tivesse merecido propriamente um tratamento pormenorizado” (LAUSBERG, 1993, p. 243). Esse recurso parece objetivar, dentro do texto de Nery, o enfraquecimento do efeito do discurso heteronormativo em sua “viagem”, começando pela descrição das vestimentas do sujeito, chegando ao seu comportamento:

Era daqueles a quem não se precisa ajudar para começar qualquer tipo de conversa. O assunto que escolheu não se relacionava nem com ele, nem com os outros mais comigo.
- O que faz além de trabalhar aqui? Estuda? Namora? Come as meninhas que encontra? Vamos lá, rapaz, desembucha que quero saber. (NERY, 2011, p.120)

Se, num primeiro momento, apresentamos o desejo do narrador de querer parecer homem, por outro lado, ele tem consciência de que há certos homens com quem não quer parecer, ainda que isso nos seja dito de maneira dissimulada. Mesmo para se (trans)formar, o sujeito obedece a algumas conveniências afeitas aos costumes de parecer e de ser homem e que passam pelas vestimentas, pela dignidade e pela consistência da orientação para esse gênero.

A pergunta “que espécie de homem eu quero ser?” subjaz no discurso do narrador de *Viagem solitária* como um modo de entendermos que se um dos propósitos da heteronormatividade é afirmar a legitimidade universal e inquestionável de uma ideologia heterossexual,

por outro lado, se de fato fosse assim, a homofobia não seria necessária, uma vez que, se há uma norma inexorável, por que é preciso negá-la e combatê-la?

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. 6ed. São Paulo: Martins Fontes.
- AGAMBEN, G. Identidade sem Pessoa. In: _____. *Nudez*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s.d.].
- ARISTÓTELES. *Retórica a Alexandre*. Trad. Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2012. (Série Clássicos EDIPRO).
- COLLING, L. O que perdemos com os preconceitos? *Cult - Revista Brasileira de Cultura*, ano 18, pp. 22-25, jan. 2015.
- DAMASCENO, Í. Uma carta para João W. Nery: precisamos te pedir esperança. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/colunas-blogs/vozes-lgbt/uma-carta-para-joao-w-neri-precisamos-te-pedir-esperanca>>. Acesso em 13 ago. 2019.
- FOSTER, D. W. Consideraciones sobre el estudio de la heteronormatividad en la literatura latinoamericana. *Letras*, Santa Maria, PPGL - UFSM, n. 22, pp. 49-53, jan./jun. 2001.
- LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literária*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. 4ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993.
- MEYER, M. *A retórica*. Trad. Marly N. Peres. São Paulo: Ática, 2007. (Série Essencial).
- NERY, J. W. *Viagem solitária: memórias de um transexual trinta anos depois*. São Paulo: Leya, 2011.
- PRADO, M. A. M. *Homofobia*. Muitos fenômenos sob o mesmo nome. In: BORILLO, D. *Homofobia: história e crítica de um preconceito*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (Ensaio Geral; 1).
- SPINA, S. Regras gerais. In: _____. *Introdução à poética clássica*. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Ensino Superior).
- TODOROV, T. *El viaje y su relato*. In: _____. *Las morales de la historia*. Trad. Marta Bertran Alcázar. Barcelona: Paidós, 1993. (Paidós Básica).

WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores).

Recebido em: 16/08/2019

Aceito em: 14/09/2019

AS TRADUÇÕES DE *EL HOMBRE DE MI VIDA* PARA O
FRANCÊS E O PORTUGUÊS: LÉXICO E DIFERENÇA

*THE TRANSLATIONS OF EL HOMBRE DE MI VIDA TO
FRENCH AND PORTUGUESE: LEXIC AND DIFFERENCE*

Angélica Karim Garcia Simão²²¹

Maria Angélica Deângeli²²²

RESUMO: O presente trabalho objetiva tecer uma análise sobre as traduções da obra *El hombre de mi vida* (2000), do autor catalão Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), da língua espanhola para as línguas francesa, *L'homme de ma vie*, e portuguesa, *O homem da minha vida*. Reconhecendo a importância de elementos lexicais para a construção da textualidade literária e para a representação de personagens e de espaços narrativos, tenciona-se mostrar como o uso do léxico tabu, na fala do personagem protagonista (Pepe Carvalho) e em suas respectivas traduções, funciona como recurso discursivo e estilístico para ora acentuar, ora atenuar os paradoxos, desencantos e insatisfações da pós-modernidade. No que concerne às questões do léxico tabu, referimo-nos, sobretudo, aos trabalhos de Domínguez (2008) e Shadid (2011), os quais apresentam diferentes abordagens do tema, considerando suas origens e desdobramentos. Com relação às reflexões sobre tradução, apoiamo-nos nas pesquisas de Rodrigues (2000; 2012), que concebe a tradução como espaço da diferença, e de Crépon (2004/2016), para quem as culturas são constitutivamente traduções, remetendo, nesse sentido, a uma relação diferencial e a um movimento constante de desapropriação linguística. É

²²¹ Doutora em Letras - Língua espanhola - pela Universidade de São Paulo-USP. Professora do Departamento de Letras Modernas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"-UNESP e do Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos-PPGEL-Unesp/São José do Rio Preto.

²²² Doutora em Letras pela UNESP/SJRP. Professora do Departamento de Letras Modernas - Área de francês - da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"-UNESP e do Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos-PPGEL-Unesp/São José do Rio Preto.

sob a perspectiva da diferença linguística e cultural que empreendemos então a leitura das obras aqui mencionadas e de seus percursos tradutórios.

Palavras-chave: Tradução; léxico; diferença.

ABSTRACT: The present work aims to provide an analysis of the translations of *El hombre de mi vida* (2000), by the Catalan author Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), from Spanish into French, *L'homme de ma vie*, and Portuguese, *O homem da minha vida*. Recognizing the importance of lexical elements for the construction of literary textuality and for the representation of characters and narrative spaces, it is intended to show how the use of the lexicon *tabu*, in the speech of the protagonist character (Pepe Carvalho) and in the respective translations, functions as a discursive and stylistic resource, at times, to accentuate, and at other times to attenuate the paradoxes, disenchantments and dissatisfactions of postmodernity. Regarding the issues of the *tabu* lexicon, we refer mainly to the works of Domínguez (2008) and Shadid (2011), which present different approaches to this question, considering their origins and unfoldings. For the reflections on translation, we rely on the research of Rodrigues (2000, 2012), who conceives translation as a space of difference and Crépon (2004/2016), for whom cultures are essentially translations, referring in this sense, to a differential relationship and to a constant movement of linguistic expropriation. It is from the perspective of linguistic and cultural difference that we then undertake the reading of the works aforementioned and their translation paths.

Key-words: Translation; lexic; difference.

1 Questões de tradução

Se, como afirma Crépon (2004/2016), pensar a relação entre culturas é, de certo modo, pensar a tradução, isso significa dizer que é impossível tratar as diferentes culturas como “entidades homogêneas” (p. 256). A diferença é constitutiva da tradução; é aquilo que a torna possível e (in)desejável. O desejo de conhecer o outro, de fazê-lo vir até mim em “minhas próprias palavras”, é sempre turvado pela impossibilidade de sua realização. A tradução seria, assim, aquilo que ao me aproximar do outro efetua a desapropriação de minha própria língua. Segundo Crépon:

[a tradução] me aproxima daqueles que falam outras línguas (as línguas traduzidas), da mesma forma que o que se traduz na língua deles na minha língua os aproxima de mim e faz com que essa língua não seja mais de modo algum, ou pelo menos não mais exclusivamente, *a minha*. O que se turva com a tradução é o mapa do *meu* e do *seu*. (2016, p. 257)

Nesse movimento de desapropriação linguística e cultural, a palavra ocupa lugar de destaque, o próprio ato de traduzir parece centrar-se, segundo as vias de um pensamento tradicionalista, na busca sempre ilusória pela palavra ideal. Segundo essa perspectiva, conforme ressalta Rodrigues (2000, p. 193), é como se tivéssemos “acesso às coisas do mundo por meio da linguagem”, como se o mundo e a cultura fossem a “fonte das representações” e não o seu “efeito”. É nesse sentido também que se tece a crítica de Crépon a um pensamento “cosmopolita” segundo o qual, embora a diferença de culturas seja, muitas vezes, considerada, a mistura e a mestiçagem sejam tomadas no horizonte desse universo cultural supostamente cosmopolita, o que se sobressai é “o dogma de culturas homogêneas originais (idênticas a si mesmas) que devem aprender a coexistir ou que se misturam umas às outras, *em um segundo tempo somente*” (p. 260). A ideia de um segundo tempo faria então pressupor a existência de um “primeiro tempo”, um lugar-tempo mítico que remetesse a uma origem pura, a um significante transcendental que existisse “fora da natureza diferencial dos signos” (RODRIGUES, 2000, p. 197).

Enquanto diferença, são os efeitos de sentido que a tradução convoca para a cena, uma palavra valendo não pelo que é, mas pelo que lhe escapa daquilo que ela não é. O que lhe falta, o que nela não se revela, não pode então figurar como uma ausência secundária, um *a posteriori* diferencial, mas, ao contrário, está na origem de sua própria constituição, é falta constitutiva.

Assim quando se trata de comparar línguas diferentes, línguas em tradução, o trabalho deve voltar-se para o que apreendemos do que não foi possível dizer ou do que se disse de outra maneira, numa outra ausência. A tradução é, dessa forma, um trabalho de remissão permanente, uma palavra remetendo à (ausência) de outra em sua própria língua e em outra(s) línguas, e evocando sentidos imaginários e jamais

imaginados pelo autor-leitor-tradutor. É uma tessitura que constrói e desconstrói sentidos, desfaz cadeias e reinventa significados e significantes.

O próprio da tradução, se é justo dizer que há algo de próprio na tradução, é sua capacidade de reinvenção, de dizer numa outra língua aquilo que lhe falta em sua própria língua. Isso implica um exercício constante de adaptação ao outro, de resposta ao apelo que o outro nos faz enquanto diferente e diferença. Tudo se tece numa ótica diferencial; nada, no que diz respeito à tradução, (lhe) é imanente. É também nesse sentido que se pode conceber a afirmação de Crépon segundo a qual “o que cada cultura imagina ter de próprio [...] é certamente efeito de uma tradução, até mesmo de uma sucessão de traduções – de tal maneira que será quase impossível separar o original do traduzido” (p. 265). É considerando as diferenças entre línguas, as línguas como diferenças, nos ditos e interditos de uma palavra já traduzida em sua origem, que nos voltamos então para a leitura de Manuel Vázquez Montalbán, mais precisamente para a obra *El hombre de mi vida* e suas traduções para o francês e o português.

2 Questões de léxico

Observamos no decorrer do século XX o acolhimento, na literatura nacional e traduzida, do vocabulário gírio, tido como pejorativo, como um recurso estilístico amplamente utilizado, sobretudo na esfera da narrativa policial, a fim de delinear o contorno marginalizado no qual se inserem as personagens de ficção. Embora muito presente, a análise crítica pouco se voltou para o estudo desse recurso como um fenômeno isoladamente. Esse tratamento secundário destinado ao léxico é atualmente muito questionado, visto que o seu papel é fundamental para construção dos sentidos, se consideradas suas propriedades como um importante recurso para atingir a dimensão da textualidade (ANTUNES, 2012, p. 24).

Pode-se considerar o léxico de uma língua como o repertório de representação de diferentes categorias, como reflexo das dimensões sociais e como expressão da identidade cultural que os sujeitos de uma comunidade manifestam ao longo do tempo, considerações que nos direcionam ao seu entendimento na esfera do discurso. Tais representações são armazenadas pelos falantes e “remetem ao conhecimento que o homem constrói em sua experiência social com grupos e culturas de que participa” (ANTUNES, 2012, p. 28). De acordo com Nunes (2006, p. 152):

A perspectiva discursiva, então, traz elementos para uma compreensão do léxico enquanto objeto linguístico afetado pelo discurso, ou seja, pelos processos históricos de significação. [...] O fato lexical é um fato social e, assim sendo, está sujeito às forças sociais, que permeiam as relações entre os sujeitos. Na articulação com o discurso, a descrição linguística atenta para esse fato, levando em consideração que as mesmas palavras podem ter sentidos diferentes, conforme as posições sustentadas pelos sujeitos.

Como todo instrumento discursivo, o léxico apresenta algumas peculiaridades que podem ser foco de estudo, como é o caso dos tabus linguísticos, entendidos aqui como disfemismos léxicos na forma de insultos, obscenidades, palavrões ou palavras vulgares utilizadas para designar o ato sexual ou as partes pudendas do corpo, também o léxico referente ao âmbito escatológico e grosseiro, considerado vulgar e de uso pejorativo ou depreciativo.

Segundo Shadid (2011), o tabu está sempre relacionado a uma proibição ou aversão a algum elemento social ou cultural geralmente ligado a questões como a morte, superstição, doença mental, falha moral, *status* financeiro, ofensa, escatologia, sexo, órgão sexual, dentre outros. São assuntos considerados socialmente “delicados” e que, normalmente, são evitados. Portanto, tabus fazem referência a temas controversos, que geram aversão ou repulsa pela sociedade; dessa forma, as unidades do léxico utilizadas para designar esses elementos são também consideradas tabus.

A autora ainda destaca que, segundo algumas perspectivas, o tabu está e sempre esteve presente na vida do ser humano, fazendo também parte de sua imersão na linguagem. Assim, o léxico de diferentes sociedades é composto por diversos tabus linguísticos, “cuja evasão ou substituição pretende atenuar o significado das palavras que provocam temor, repúdio ou pudor”²²³. (SHADID, 2011, p. 126)

Os tabus são encontrados em todas as sociedades, mesmo entre diferentes povos, o que muda são os objetos considerados tabus e os termos utilizados para se referir a eles (DOMÍNGUEZ, 2008). Nas sociedades em que o léxico tabu se manifesta também podem ser

²²³ “*cuya evasión o sustitución pretende atenuar el significado de las palabras que inspiran temor, rechazo o pudor.*” Tradução nossa.

observadas formas de abrandá-lo por meio de eufemismos. Antunes (2012, p. 44) chama a atenção para o estudo de diferentes tipos de eufemismos como importantes recursos de textualização, ligando-os à “expressão de valores sociais ou de estereótipos controversos”, relacionados à “conveniência da polidez e da cortesia social”, e como uma opção contemporânea do “comportamento politicamente correto”.

Domínguez (2008) afirma também que, para evitar o uso de uma palavra indesejável, os falantes escolhem um substituto socialmente aceitável para a palavra em questão. O eufemismo, portanto, deve ser ambíguo, de modo que possa ser entendido por seu significado “literal”, mas também por sua referência ao termo tabu. Entretanto, deve ter uma conotação atenuadora do disfemismo.

Pode-se depreender, no entanto, que os fenômenos conhecidos como eufemismos e disfemismos são importantes mecanismos que influenciam na atualização do léxico e de sua tradução, o qual se adapta de maneiras diferentes a cada sociedade e aos diversos grupos sociais que a compõem. Apesar das diferenças entre os termos, que variam entre os povos, o tabu permanece.

Com base em tais asserções, objetivamos analisar o léxico tabu presente na obra *El hombre de mi vida* (2000), de Manuel Vázquez Montalbán, em suas traduções para o francês, *L'Homme de ma vie* (2003), de Denise Laroutis, e para o português, *O homem da minha vida* (2003), de Rosa Freire D'Aguiar. Pretende-se observar de que modo o léxico tabu se articula, no texto em espanhol e em suas traduções, (re)criando ou corroborando os sentidos que emergem do texto.

3 Sobre o autor e a obra

O escritor Manuel Vázquez Montalbán, além de atuar como jornalista, teve uma longa carreira literária, abrangendo em sua extensa obra vários gêneros, que abarcam desde o ensaio até o romance policial. Sua estreia como poeta se deu na década de 60, no entanto, seu maior reconhecimento e prestígio aconteceram a partir da década de 70 do século XX, com o livro *Tatuaje* (1973), a primeira obra de uma série de romances policiais protagonizada pelo detetive Pepe Carvalho, que lhe conferiu grande popularidade nacional e internacional.

Os romances policiais da série Pepe Carvalho compõem um total de 24 livros, porém, inicialmente, somente oito deles foram traduzidos para o português brasileiro, enquanto mais da metade das obras que compõe a série foi traduzida para o francês. As traduções, tanto em português como em francês, foram feitas por tradutores variados, fato que

nos leva a supor que as escolhas tradutórias reveladas pela análise do conjunto das obras traduzidas para esses dois idiomas não estariam atreladas a um estilo tradutório, mas sim a estratégias recorrentes em diferentes projetos tradutórios. Essa particularidade também pode revelar estratégias de tradução convencionadas, especificamente, para a tradução do léxico tabu e contribuir para o entendimento da tradução das línguas envolvidas e das representações culturais presentes nesses contextos.

A tradução para o francês de *El hombre de mi vida* foi publicada em 2002, pela editora Christian Bourgois, e reeditada pela Éditions du Seuil em 2003, da qual foram extraídos os excertos aqui apresentados. Em português foi lançada em 2003 pela Companhia das Letras.

Escrita em 2000, Manuel Vásquez Montalbán captou previamente com essa obra as insatisfações e desencantos da virada do milênio, que viriam a se concretizar nas primeiras décadas do século XXI. Descrevendo, na voz do detetive Pepe Carvalho, os desconcertos da globalização e da pós-modernidade, considerada por ele como “uma época idiota entre duas épocas trágicas” (2003, p. 20), *El hombre de mi vida* contribui para a evolução do gênero policial espanhol em um dos seus aspectos mais significativos, sua transformação em um gênero político (COLMEIRO, 2005, p. 18). Como afirma Colmeiro, a nova versão da narrativa policial espanhola traz uma visão destabilizadora do crime na sociedade, valendo-se deste como um “instrumento de observação social e crítica cultural, assim como espaço de resistência política e subversão ideológica do *status quo*”²²⁴. (p. 15)

O retorno a Barcelona num momento de agitação política, depois de algum tempo passado em Buenos Aires, é o pano de fundo das tramas narrativas do romance *El hombre de mi vida*. O ano é 1999. Barcelona, cidade global e dividida entre as reivindicações nacionalistas e os anseios capitalistas da globalização, é o espaço privilegiado do detetive Pepe Carvalho às voltas com a investigação de um crime que envolve seitas satânicas, partidos nacionalistas catalães e dois clãs políticos rivais, os Pérez i Ruïdoms e os Mata i Delapeu.

Ex-agente da CIA, tendo chegado aos sessenta anos e tomado por um certo desencanto da profissão e da vida, Carvalho agora é convocado por Charo, prostituta e ex-amante do detetive, para desvendar um crime de proporções globais. Também de volta a Barcelona, após ter vivido sete

²²⁴ “instrumento de observación social y crítica cultural, así como un espacio de resistencia política y subversión ideológica del *statu quo*”. Tradução nossa.

anos em Andorra, Charo torna-se gerente de uma “butique de alimentos dietéticos e cosméticos naturais” (p. 15), negócio gentilmente montado por seu amigo e novo chefe, Quimet, um *catalanista* fervoroso, cujo verdadeiro nome é Joaquim Rigalt i Mataplana. O assassinato do filho de Quimet coloca em cena várias personalidades políticas e membros do alto escalão do governo autônomo da Catalunha. No entanto, a dúvida sobre o verdadeiro assassino do jovem permanece até o final da narrativa; pois Montalban, em vez de desvelar uma intriga passional, parece estar mais preocupado em denunciar os protagonistas dos inúmeros crimes perpetrados pela “nova modernidade criada pelas máfias”. (p. 264)

Em meio a essa investigação um tanto obscura, eis que ressurgue na vida do detetive um antigo caso de amor. Transformada em “mulher dourada” (p. 289), a personagem que reaparece, primeiramente na forma de admiradora anônima e correspondente apaixonada, pois em grande parte da trama ela só se faz presente por meio dos fax anônimos que envia a Pepe, é Jessica Stuart-Pedrell. Filha de um empresário assassinado que “nunca conseguiu chegar aos mares do Sul” (p. 141), Yes, como também é chamada, desperta agora um grande interesse por parte do detetive. No entanto se tratará, para compor com tantos outros detalhes insolúveis da narrativa, de um amor impossível.

Tomada pelos ruídos da globalização e pelos interesses do capitalismo internacional, somente Barcelona ainda é capaz de oferecer a Pepe Carvalho os segredos de uma culinária única, local, com cheiros e sabores quase indescritíveis. O detetive se esmera por revelar em sua narrativa os segredos gastronômicos do próprio Manuel Vázquez Montalbán. Amante da boa cozinha e fino *gourmet*, nada lhe escapa quando se trata da arte culinária. Para Montalbán e também para Pepe, ou no sentido inverso, para Pepe e também Montalbán, a cozinha é uma metáfora da cultura (KUNTZ, 1998, p. 46).

Absorvido por complexas tessituras políticas, passionais e até mesmo religiosas, que aumentam o vazio de sua existência, ao detetive obstinado de *El hombre de mi vida*, só resta fazer suas as palavras de Beckett: “Isto não é mover-se, isto é ser movido”. (p. 228)

4 Questões de análise

“Ler qualquer obra de ficção é um ato simbólico”, uma vez que a partir das palavras do autor recriamos nosso próprio imaginário das personagens e dos espaços onde elas circulam (JAMES, 2012, p. 117). Barcelona, lugar no qual transitam os personagens de Montalbán, é também o espaço do crime, das seitas, da manipulação política, da

memória e da nostalgia. Diferentemente da narrativa policial tradicional em que os espaços, imaginários ou não, são recriados para conferir verossimilhança e credibilidade à narrativa, Barcelona nos é apresentada através dos olhos do detetive Pepe Carvalho como uma espécie de cidade-refúgio entregue às transformações da pós-modernidade.

Wells (2004) afirma que a escrita de Montalbán evoca processos dialéticos que moldam a relação subjetiva entre indivíduos e espaços urbanos, sendo estes ligados por processos histórico-afetivos e sujeitos a mudanças sociais e culturais. O espaço urbano é representado como um lugar de encontros discursivos que permite apreender a intensa trama das situações experimentadas pelos indivíduos.

Assim, podemos observar em sua narrativa um personagem protagonista que reage ao ambiente ao mesmo tempo em que é influenciado por ele, estabelecendo uma relação afetiva conflitante com o espaço urbano. Em alguns momentos, o personagem expressa uma atitude de reconciliação com essa realidade: “Carvalho [...] para lá encaminhou seus passos, num desejo de reler a cidade, de se reconciliar com a vontade de Barcelona, de se transformar numa cidade pasteurizada” (p. 12). Em outros momentos, o sentimento é de desprezo: “Barcelona tinha se tornado uma cidade bonita, mas sem alma, como certas estátuas” (p. 20), ou ainda, “[...] chovia sobre a Barcelona pasteurizada, como se sua pátina de cidade esquizofrênica e tantas vezes melancólica ainda não tivesse sido suficientemente destruída” (p. 293). Também o vemos expressar um certo ceticismo irônico, “Em cima do balcão, perfeitamente alinhados, estavam os *montaditos a la vasca*, fatias de pão cobertas de lascas de presunto ou carne que haviam se espalhado por Barcelona como uma epidemia de *tapas* pós-modernas, ‘*collage* e ecletismo”’. (p. 41)

O detetive incrédulo e curioso tenta apreender sua realidade, “mas o que lhe interessava era compreender a nova cidade” (p. 45), definida de muitas formas: “Barcelona, capital absoluta de um ser imaginário chamado Catalunha e capital relativa de uma comunidade relativamente autônoma” (p. 138); descrita também como espaço do acolhimento e do prazer: “ir para a rua, passear, sentir o corpo total de Yes a seu lado, habitando enfim um espaço favorável, só deles, só por eles delimitado pela simples operação de caminharem juntos”. (p. 159)

Na esfera discursiva, cabe ressaltar que o léxico tabu é muito utilizado pelo autor na caracterização do personagem como um recurso que, tal como exposto por Simão e Seregati (2016), apresenta diferentes

motivações e funções. As autoras afirmam que os usos dessas unidades lexicais podem expressar, e comumente o fazem, uma marca de distanciamento ou hostilidade em um nível psicológico ou social, o que se caracteriza como uma forma de “descortesia”. No entanto, na obra de Montalbán, parecem traduzir um gesto de aproximação, identificação e intimidade entre os sujeitos de determinado grupo, neste caso a relação entre autor e leitor, o que pode ser considerado, segundo alguns estudos, como uma “anticortesia”.

É nessa perspectiva que podemos situar os artifícios narrativos promovidos por Montalbán, procedentes da voz atribuída ao protagonista, que se apoia no uso do léxico tabu para manifestar as insatisfações com o seu tempo. Desse modo, embora possamos entender o tabu como um “patrimônio cultural comum” (Cf. XAVIER, 2009, p.60) em diferentes contextos e sociedades, sendo aceito e entendido de diferentes formas em cada uma delas, o uso dessa linguagem é, em Montalbán, um elemento constitutivo da identidade do personagem, intimamente relacionado ao contexto no qual é enunciado.

O uso desse léxico como marca identitária situa Carvalho no lugar do desvio, da marginalidade, não pelo desprestígio social que esses vocábulos tradicionalmente veiculam, mas pelo distanciamento e desencontro do personagem com relação ao seu espaço e tempo, tal como podemos constatar: “Barcelona [...] teria uma alma nova que Carvalho procurava em seus passeios até admitir que talvez a idade já não o deixasse descobrir o espírito dos novos tempos, o espírito do que alguns pedantes chamavam de ‘pós-modernidade’”. (p. 20)

Apresentamos a seguir alguns fragmentos de análise, a partir da percepção do que pode evocar a fala do personagem em espanhol, e do que se dá a ler como tradução dessa palavra em francês e em português, levando em consideração os aspectos léxicos empregados nessas textualidades tradutórias.

Excerto 1

Jodidos tiempos en los que Satán no quiere perder su alma y los socialistas quieren perpetuar el capitalismo, pero eran jóvenes y tenían toda una vida para irse curtiendo en el aprendizaje de la muerte. Les metió en un cuarto con dos camas bajo la protección de san Jean Genet, patrón laico de la homosexualidad, a no ser que los poderosos atributos de Margalida consiguieran contrarrestar la amnesia heterosexual de Albert. (p. 146)

Temps pourri, où Satan ne veut pas perdre son âme et où les socialistes veulent perpétuer le capitalisme, mais ils étaient jeunes et avaient toute la vie devant eux pour se tanner le cuir dans l'apprentissage de la mort. Il les mit dans une chambre à deux lits, sous la protection de Saint Genet, patron laïc de l'homosexualité, pour le cas où les puissants attributs de Margalida ne parviendraient pas à vaincre l'amnésie hétérosexuelle d'Albert. (p. 243)

Época infeliz esta, em que Satanás não quer perder a alma e os socialistas querem perpetuar o capitalismo, mas eles eram jovens e tinham uma vida para se tornarem calejados no aprendizado da morte. Enfiou-os num quarto com duas camas, sob a proteção de São Genet, padroeiro laico do homossexualismo, a menos que os abundantes atributos de Margalida conseguissem reverter a amnésia heterossexual de Albert. (p. 244)

No excerto acima, Carvalho se dirige a Albert, filho do poderoso Pérez i Ruidoms, e a Margalida, espécie de secretária-espia do clã Ruidoms, que tinha como principal tarefa salvar Albert das garras do pai. Margalida era, de fato, apaixonada por Albert, figura que ela julgava doce, generosa e de boa índole; mesmo sabendo da homossexualidade do jovem, ela cultivava a esperança de terminar seus dias com ele. Tal fragmento trata de uma fala de Carvalho aos dois jovens quando eles tentam fugir de Barcelona, pois a máfia queria fazer de Albert o assassino de Alexandre Mata i Delapeu. Carvalho, conhecendo todos os recursos dos quais dispunham os Ruidoms, quase não acreditava na fuga dos jovens, mas estava disposto a ajudá-los. Nas palavras e no pensamento do detetive, os tempos eram mesmo *jodidos*: Satanás dominava o mundo, os socialistas tinham se rendido à lógica do capital, Albert estava prestes a ser pego e Margalida desejava um amor impossível. O pessimismo que ronda o personagem pode ser observado na forma vulgar como ele expressa os acontecimentos.

Como podemos notar, as opções de tradução, em francês e em português, parecem não adotar o tom de vulgaridade explicitado na língua espanhola. Embora, em francês, o adjetivo *pourri* (podre) possa expressar a ideia de algo “moralmente corrompido”, “nocivo” (ROBERT, 2012), a expressão *temps pourri* é frequentemente utilizada para fazer menção ao clima. Quando se quer dizer que o tempo não está bom, ou muito chuvoso ou muito frio (*un été pourri*, *un hiver pourri*), usa-se a locução *temps pourri*. No contexto da narrativa de Montalbán, *pourri*

evocaria então o sentido figurado da palavra e não a expressão meteorológica do tempo.

Em português, a escolha do tradutor por “época infeliz” atenua o valor da lexia tabu *jodidos*. Uma época infeliz é uma época triste, marcada por circunstâncias desfavorecidas (HOUAISS, 2003). O adjetivo infeliz pode significar, no uso informal, desgraça, dano, mas não faz apelo ao tabuísmo evidenciado na língua espanhola. Assim, na tradução brasileira, o leitor parece ter diante de si um detetive mais contido, menos despojado e desbocado, alguém que denuncia os infortúnios de uma época, sem necessariamente refletir essa desilusão na linguagem.

A mesma estratégia de atenuação do léxico tabu pode ser observada nos excertos que se seguem, ora na tradução brasileira, ora na francesa:

Excerto 2

*El enemigo está dentro de nosotros mismos y el muy **hijo de puta** estudia cada día por dónde puede **jodernos** y llega un momento en que se da cuenta de que envejecemos de que se nos ha debilitado la defensa y entonces nos ataca por todos los frentes y si puede lo más que nos permite es agonizar bebiendo agua con una pajita o alimentándonos por la nariz.* (p. 34)

*L'ennemi est en nous, ce **salopard** surveille chaque jour par quel côté il peut nous **baiser** et arrive le moment où il se rend compte que nous vieillissons, que nos défenses ont faibli, alors il nous attaque sur tous les fronts et, s'il peut, il nous permettra tout juste d'agoniser en buvant de l'eau avec une paille ou nourris par le nez.* (p. 52)

O inimigo habita dentro de nós e todo dia esse grande **filho da puta** estuda por onde pode **nos ferrar** e um dia se dá conta de que envelhecemos, de que nossa defesa está mais fraca, a aí ataca por todas as frentes e o máximo que nos permite é que agonizemos bebendo água com canudinho ou nos alimentando pelo nariz. (p. 55)

O fragmento acima se refere a uma fala de Carvalho a Charo, numa das primeiras visitas da ex-amante à casa do detetive, após um longo período de separação. Charo chega de surpresa, e Carvalho calcula que o jantar não será suficiente para duas pessoas. Decide então fazer uma sobremesa. Ao observar que, entre os ingredientes, ele usa frutose, Charo indaga se ele está diabético. Ele lhe responde que não, mas afirma que um

dia será. Embora Carvalho pareça se reportar a um inimigo bem específico: o açúcar e, conseqüentemente, o diabetes, o que se pode depreender de seu discurso é que se trata de algo bem mais nocivo. O inimigo que “habita dentro de nós”, “esse grande **filho da puta**” (*el muy hijo de puta*), não concerne apenas à doença física; aos olhos de Carvalho, trata-se de um adversário bem mais poderoso que tomou conta dos indivíduos e de suas relações. O inimigo do qual ele fala são os infortúnios da pós-modernidade, as desgraças do capitalismo, o medo, a solidão, a corrupção humana, que confinam o sujeito ao espaço do nada (p. 273). É possível perceber nas palavras de Carvalho a força de um inimigo que só pode querer nos “foder”.

Nesse contexto, duas observações merecem ser feitas com relação às traduções. Primeiramente, no que diz respeito à tradução da expressão *hijo de puta*. Em francês a opção se deu pelo vocábulo *salopard* que, no uso coloquial, significa “pessoa sem escrúpulo”, “filho da mãe”, uma espécie de eufemismo para *hijo de puta*, ao passo que, em português, o tradutor manteve o tabuísmo com a tradução “filho da puta”. Por outro lado, o verbo *jodernos* foi traduzido em francês por *baiser*, evocando assim o sentido sexual do vocábulo, tal como em espanhol. No entanto, em português, o uso do verbo *ferrar* não faz apelo à conotação sexual do vocábulo, tal como expresso em espanhol e em francês. Assim, num mesmo excerto, observamos duas tendências tradutórias diferentes, uma explicitando o léxico tabu e outra atenuando sua expressão.

Essa tendência se repete ao longo da narrativa, como podemos constatar nos fragmentos abaixo:

Excerto 3

[...] incluso Carvalho consiguió precisar la imagen que rechazaba, aquella en que estuvo a punto de **encular** a Yes y no lo hizo por lo que tenía de simple afirmación de prepotencia y de humillación social, **dar por culo** a una señorita de casa bien. (p. 98)

[...] et Carvalho parvint même à cadrer l'image qu'il se refusait, celle où il était à deux doigts de **sodomiser** Yes et y renonçait, parce qu'il y voyait la simple affirmation de sa toute-puissance, une sorte d'humiliation sociale – **enculer** une jeune fille de bonne famille. (p. 158)

[...] e Carvalho conseguiu até mesmo precisar a imagem que rejeitava, aquela em que esteve prestes a **enrubar** Yes, o que não fez pelo

que isso significava de simples afirmação de prepotência e de humilhação social, **enfiar no cu** de uma senhorita de boa família. (p. 160)

Nesse caso específico, o eufemismo ocorre na tradução para o francês com o emprego do verbo *sodomiser*, cujo registro de língua difere do espanhol *encular* e também da tradução brasileira, em que se optou pelo verbo «enrubar». Em espanhol, a unidade lexical pertence a um registro de uso vulgar, assim como em português «enrubar» é considerado um tabuismo (HOUAISS, 2003).

Na fala do detetive Pepe Carvalho, são comuns expressões como *hijo de puta*, *puta vida*, *coño*, *mierda*, *joder*, *follar*, entre outros palavrões, que expressam seu desapontamento diante do mundo. Segundo o detetive “*la vida es como la escalera de un gallinero, corta pero llena de mierda*” (p. 20); o milênio que estava prestes a começar seria também “*este milenio de mierda*” (p. 181); a vida não passava de “*una puta vida*” (p. 7); à mulher por quem se descobrirá apaixonado refere-se como “*la vaca del fax*” (p. 20).

Trata-se de um detalhe interessante no decorrer da narrativa. Tal como explicitado anteriormente, Carvalho recebe fax de uma correspondente anônima, que será designada, num primeiro momento, como “*la vaca del fax*” (p. 20); uma vaca “*fofa y neurótica*” (p. 12). Ele a imaginava “*gorda, chaparra, obesa y pedante*” (p. 84). No entanto, a esse tom pejorativo usado para se reportar a tal correspondente irá se associar um outro sentimento um tanto ambíguo. A “vaca do fax” revela ser Yes, jovem com quem Carvalho se envolvera em seu passado e que reaparece, agora, como uma linda mulher, casada com um empresário de sucesso, mãe de dois filhos maravilhosos, enfim, a “mulher perfeita”, “a mulher dourada” (p. 144) que ele esperava desde a infância. Yes era a única pessoa, além de sua própria mãe, que o chamava de José e se mostrava assim verdadeiramente próxima do detetive. Essa identificação da mãe na mulher desejada é revelada pelo próprio Carvalho no final do romance. Quando recebe a notícia da morte de Yes, vítima talvez de assassinato pelo próprio marido, o detetive não pode deixar de expressar seu sentimento:

Madre desnuda. Frente a las madres vestidas algunas mujeres excepcionales se nos ofrecen como madres desnudas y de una u otra manera las matamos. (p.180)

Mère nue en face des mères habillées, quelques femmes exceptionnelles s'exposent devant nous en mères nues et, d'une manière ou d'une autre, nous les tuons. (p. 292)

Mãe nua. Diante das mães vestidas algumas mulheres excepcionais se oferecem a nós como mães nuas e de uma forma ou de outra nós a matamos. (p. 292)

Morte física e simbólica, Yes terá sido a mulher, como o foi a mãe, que Carvalho amou verdadeiramente, a mulher de sua vida.

No que diz respeito às traduções dos excertos em que figura o vocábulo “vaca”, notamos que tanto em francês quanto em português o tom da fala se manteve coerente com aquele empregado em espanhol, sendo traduzido respectivamente por *vache* e “vaca”, como podemos observar nos exemplos que seguem:

Excerto 4

*¿A qué pétalo se refería la **vaca** del fax? No podía ser otra cosa que una **vaca** acechante con sus cuernos desportillados y tetas cargadas de leches con sabor a **peladillas** [...].* (p. 20)

*De quel pétale voulait parler la **vache** du fax ? Elle ne pouvait être qu'une **vache** à l'affût, avec des cornes épointées et des mamelles remplies de lait fleurant la dragée [...].* (p. 30)

De que pétala a **vaca** do fax estava falando? Só podia ser uma **vaca** à espreita, com chifres lascados e as tetas carregadas de leite com sabor de pesadelo [...]. (p. 33)

Ou ainda:

Excerto 5

*Al fin y al cabo la prensa había hablado alguna vez de sus investigaciones, pero entre Carvalho y Julio Iglesias habitaban millones de héroes de papel que se merecían que una **vaca fofa y neurótica** les enviara un fax.* (p. 12)

*La presse avait parlé plusieurs fois de ses enquêtes après tout, mais, entre Carvalho et Julio Iglesias il y avait de la place pour des millions de héros de papier qui méritaient qu'une **grosse vache névrosée** leur envoie un fax.* (p. 16)

Afinal de contas, a imprensa tinha falado uma ou outra vez de suas investigações, mas o mundo entre Carvalho e Julio Iglesias era habitado por milhões de heróis de papel que mereciam receber um fax de uma **vaca balofa e neurótica**. (pp. 18-19)

Somente em uma das ocorrências, a tradução para o português parece amenizar o sentido da fala de Carvalho. Trata-se do momento em que Pepe reencontra Yes e, surpreso, diz a si mesmo que ela era uma mulher muito bonita para ser a “*la vaca del fax*”. Nesse caso, a tradutor optou, em português, pelo vocábulo “imbecil”, que parece não expressar a mesma força depreciativa evidenciada pela palavra “vaca”. “*La vaca del fax*”, em espanhol, e, em francês, “*la vache du fax*”, são a expressão dessa mulher desconhecida que interpela o detetive em sua vida privada, que se oferece a ele de maneira insistente, se insinua, quer tê-lo como o homem de sua vida. *Vaca* assim como *vache* fazem apelo ao sentido pejorativo da palavra. Não seria, a nosso ver, o caso do vocábulo “imbecil”, que estaria relacionado a uma capacidade mental, denotando uma pessoa “tola”, de “inteligência curta” (HOUAISS, 2003), e não se referindo a um comportamento vulgar.

Excerto 6

Era una bella mujer, demasiado bella para poder creer que fuera la vaca del fax, pero se fue acercando y se estrecharon las manos estudiándose. (p. 86)

C'était une belle femme, trop belle pour qu'il pût croire que c'était la vache du fax, mais il s'approcha et il se serrèrent la main en s'observant.(p. 140)

Era uma bela mulher, bela demais para que pensasse na **imbecil** do fax, mas ele aproximou-se e, estudando um ao outro, apertaram-se as mãos. (p. 141)

5 Considerações finais

Se a vocação da palavra traduzida é desvelar o interstício que a separa de si mesma e do outro, instaurando uma falha originária do dizer e de seus possíveis sentidos, as leituras das obras aqui apresentadas perfazem o percurso de uma letra que sempre se destina a interpretações diversas, num movimento de abertura contínuo dessa falta original. O que se busca apreender desse exercício de leitura é o que ele próprio

oferece na diferença constitutiva de sua expressão: um dizer múltiplo, em diferentes línguas, traduzido de formas variadas.

Nesse percurso de leitura que também se fez diverso, as diferenças lexicais que procuramos enfatizar nas traduções da obra de Manuel Vázquez Montalbán para o francês e o português são frutos de um dizer tradutório heterogêneo, concebido como diferença naquilo que seria sua língua supostamente original, ou seja, o espanhol, não sem esquecer a “origem” catalã do escritor.

O primeiro tempo, para retomar Crépon, da leitura de Montalbán, já é um tempo permeado por outras línguas e culturas; é o tempo-espaço de um escritor cosmopolita, reivindicando um pertencimento catalão sem, de fato, o fazer. Assim, a língua espanhola é também na obra do autor um gesto político, a expressão de uma “marginalidade global”, de um mal-estar contemporâneo que se quer dizer em todas as línguas do mundo, de uma palavra que apela incessantemente à tradução.

Dessa forma, não se trata de evocar as diferenças de tradução aqui esboçadas como episódios discursivos intramuros. A fala do detetive Pepe Carvalho em sua Barcelona jamais esquecida se faz ecoar de diferentes formas nos diversos espaços em que é ouvida.

Somos assim confrontados, em qualquer língua que se apresente a narrativa, a uma palavra errante, um léxico plural, cuja singularidade se encarrega de dar voz a um personagem também errante, já um pouco cansado da vida e das agruras dos tempos modernos.

Esse desencanto se faz sentir em suas palavras, que se concebem no interstício da memória, pois há sempre uma nostalgia em Montalbán, e da denúncia, sua narrativa pode ser lida como um “gênero político”, e são reinventadas a cada momento. Invenção de uma língua que inventa suas traduções. É nesse sentido da palavra múltipla e da (re)invenção incessante que somos movidos por essas textualidades tradutórias em suas línguas (quase) originais.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, I. *Território das palavras: estudo do léxico em sala de aula*. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.
- BATISTA, R. O. *A palavra e a sentença*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

- CRÉPON, M. (2004). A tradução entre culturas. Tradução de Henrique Oliveira Lee, Vinícius Pereira Carvalho e Arildo Leal de Paula Junior. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 36, n. 2, pp. 254-289, maio-agosto, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2016v36n2p254>> Acesso em: 10 jun. 2017.
- DOMÍNGUEZ, P. J. C. Tabú y lenguaje: las palabras vitandas y la censura lingüística. *Thémata. Revista de Filosofía*, v. 4, n. 40, pp. 31-46, 2008. Disponível em <<https://revistascientificas.us.es/index.php/themata/article/view/599>>. Acesso: 22 fev. 2019.
- HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 3.0.1 [CD-ROM]. 2003.
- HWANG, D. A. Lexicografia: dos primórdios à Nova Lexicografia. In: HWANG, A. D.; NADIN, O. L. *Linguagens em interação III: estudos do léxico*. Maringá: Clichetec, pp. 33-44, 2010.
- KUNTZ, L. I. Manuel Vázquez ou la liberté. *Le Courier de l'UNESCO*, 51, 10, p. 46-50. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000113615_fre>. Acesso em: 24 jan. 2019.
- MONTALBÁN, M. V. *El hombre de mi vida*. Lectulandia (Digital), 2000.
- MONTALBÁN, M. V. *L'homme de ma vie*. Tradução de Denise Laroutis. Paris: Seuil, 2003.
- MONTALBÁN, M. V. *O homem da minha vida*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- NUNES, J. H. Lexicologia e Lexicografia. In: GUIMARÃES, E.; ZOPPI-FONTANA, M. (Orgs.) *A palavra e a frase*. São Paulo: Pontes, 2006.
- ROBERT. (2012). *Le Petit Robert*. França: Le Robert.
- RODRIGUES, C. C. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- RODRIGUES, C. C. Estudos da Tradução. In: GONÇALVES, A. V.; GOIS, M. L. S. (Orgs.) *Ciências da linguagem: fazer científico?* Campinas: Mercado de Letras, 2012.
- SHADID, A. C. Sobre el tabú, el tabú lingüístico y su estado de la cuestión. *Káñina* (Online), v. 35, n. 2, pp. 121-125, 2011.
- SIMÃO, A. K. G.; SEREGATI, F. Léxico tabu em “Los mares del sur”, de Manuel Vázquez Montalbán. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 32, n. 1, pp. 62-90, 2016.

XAVIER, C.D.S.A. *Esbatendo o tabu: estratégias de tradução para legendagem em Portugal*. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Anglisticos) - Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa.

WELLS, C. Urban Dialectics in the Detective Fiction of Manuel Vázquez Montalbán. *Forum for Modern Language Studies*, v. 40, n. 1, pp. 83-95, 2004.

Recebido em: 23/08/2019

Aceito em: 15/09/2019

REPRESENTACIONES DE LA LENGUA PORTUGUESA EN LA
ARGENTINA: LA BIBLIOTECA DE AUTORES BRASILEÑOS
TRADUCIDOS AL CASTELLANO

*REPRESENTAÇÕES DA LÍNGUA PORTUGUESA NA
ARGENTINA: A BIBLIOTECA DE AUTORES BRASILEÑOS
TRADUCIDOS AL CASTELLANO*

Carlos Alberto Pasero²²⁵

RESUMEN: Este estudio analiza las representaciones sobre el portugués en los principales textos y paratextos que conforman la Biblioteca de Autores Brasileños Traducidos al Castellano, publicada por el gobierno argentino entre 1939 y 1943. La supremacía de una "diplomacia del intelecto" en la Biblioteca de Autores Brasileños Traducidos al Castellano, tiñe el discurso referido al Brasil, al portugués y sus culturas y es el resultado de una perspectiva liberal y "mitrista" de apertura integradora con respecto al Brasil. Es la impronta de la Academia Nacional de la Historia presidida por Ricardo Levene. Se podría decir que un sector del campo intelectual se conforma con el objetivo de estudiar y divulgar la cultura brasileña en el marco de una política de mejoramiento de las relaciones bilaterales, de un mayor conocimiento del país vecino e del incremento del intercambio de bienes culturales.

Palabras clave: Representaciones lingüísticas; estatuto formal e informal de lengua; mediación cultural; campo intelectual.

RESUMO: Este estudo analisa as representações sobre o português nos principais textos e paratextos que conformam a Biblioteca de Autores Brasileños Traducidos al Castellano, publicada pelo governo argentino entre 1939 e 1943. A supremacia de uma "diplomacia do intelecto" na Biblioteca de Autores Brasileños Traducidos al Castellano, tinge o discurso referido ao Brasil, ao português e suas culturas e é o resultado de uma perspectiva liberal e "mitrista" de abertura integradora no tocante ao

²²⁵ Professor adjunto do Departamento de Línguas Modernas da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires-UBA e da Universidade Nacional de Luján-UNLU, Argentina.

Brasil. Leva a marca ideológica da Academia Nacional de la Historia presidida pelo historiador Ricardo Levene. É possível dizer que um setor do campo intelectual se organiza com o objetivo de estudar e divulgar a cultura brasileira no contexto de uma política de melhoramento das relações bilaterais, de um conhecimento mais profundo do país vizinho e do incremento do intercâmbio de bens culturais.

Palavras-chave: Representações linguísticas; estatuto formal e informal de língua; mediação cultural; campo intelectual.

*8 de Dezembro de 1889. Apoz um longo periodo de desconfianças, A República Argentina e os Estados Unidos do Brazil sellam o pacto de uma franca e impertubavel amizade.*²²⁶

1 Introducción

Nuestro epígrafe acompaña, originalmente, el grabado de tapa de la *Revista Ilustrada* de Angelo Agostini, fechada en Rio de Janeiro el 14 de diciembre de 1889. El diseño, de autoría de Pereira Neto, presenta en el centro, sobre un altar, el escudo argentino flanqueado por dos mujeres, representaciones alegóricas de la república, que se estrechan las manos en el interior del escudo. Cada una porta su bandera nacional, la República Argentina, a la izquierda y la República Brasileña, a la derecha. Guirnaldas de flores y otras tantas desparramadas por el suelo acompañan las miradas francas que se dirigen mutuamente. ¿Se hablan? ¿En qué idioma?

Desde mediados de los años ochenta, la enseñanza de portugués en la Argentina, tanto oficial como privada, se ha relacionado de manera estrecha, con el proceso de integración económica conocido como Mercosur. Se trata, junto a Uruguay, Chile y Paraguay, de una situación completamente singular en el contexto mundial de enseñanza de portugués. En la Argentina y en los países del Cono Sur, el acelerado proceso de integración económica generado a partir de 1991 con la firma del Tratado de Asunción, ha valorizado el aprendizaje del portugués en el imaginario colectivo de manera positiva —hasta ese entonces una lengua considerada “exótica”. Gracias a esa coyuntura favorable, los profesores de portugués han experimentado un aumento notable en la demanda

²²⁶ Cf. Carvalho (1997), p. 124.

profesional y el propio tema de la enseñanza del portugués consigue, a pesar de los vaivenes circunstanciales de la política y la economía, un lugar destacado en la agenda de discusión académica. No obstante, un siglo después de aquella imagen alegórica de aproximación entre los pueblos, en el marco de las discusiones sobre la inclusión de la lengua portuguesa como disciplina en los planes de estudio de la educación pública en la Argentina, apuntaban Arnoux y Bein (1999, p. 15): "Hoy su consideración refleja las tensiones entre la constitución de la integración latinoamericana y la inserción del país en el mundo globalizado, como lo muestran la importancia que se otorga discursivamente pero no en la práctica al portugués".²²⁷

Este florecimiento y relativa expansión de la enseñanza del portugués en la Argentina no debería encubrir, por lo tanto, una realidad cultural compleja, que no está libre de prejuicios y que debería ser tenida en cuenta, especialmente en lo que respecta a la enseñanza oficial. En este sentido, Amaral (1995) se refirió a aquellas ideas preconcebidas que actuaron en contra del desarrollo de la lengua portuguesa en el medio nacional, especialmente, al valor relativo que la sociedad argentina había atribuido tradicionalmente al portugués:

O pouco interesse pelo português radicava, essencialmente, nas escassas possibilidades de trabalho com essa língua que o mercado oferecia, na ideia, aliás errada, de que um falante do castelhano domina facilmente a comunicação em português e, finalmente, num imaginário da língua portuguesa que se associava a uma língua de pobres e incultos - não esqueçamos a rivalidade existente entre a Argentina e o Brasil, que levou muitas vezes os argentinos, porque possuidores de uma sociedade socialmente mais equilibrada e de uma importante metrópole cultural, Buenos Aires, a menosprezar os seus vizinhos. (AMARAL, 1995, p. 130)

Como contrapartida, hacia 1935, sin embargo, había comenzado ya un temprano proceso de paulatina oficialización e incorporación del

²²⁷ Sobre el desarrollo de la enseñanza de la lengua portuguesa en la Argentina con posterioridad al acuerdo Mercosur consultar: Saavedra (2009), Contursi (2012) y Bugel (2012).

portugués como lengua extranjera en la enseñanza argentina. El acontecimiento más importante fue el inicio del curso para Profesores de Portugués y Literatura Brasileña en el Instituto Nacional del Profesorado Secundario de la Capital de la República Argentina (hoy llamado Instituto Superior del Profesorado "Dr. Joaquín V. González"). Al mismo tiempo, la Escuela Normal de Lenguas Vivas de la Ciudad de Buenos Aires organizó, por entonces, un curso libre de portugués. Asimismo, poco tiempo antes, a partir de 1932, el Presidente del Consejo Nacional de Educación, el Dr. Ramón J. Cárcano (posteriormente embajador en Río de Janeiro), promovió cursos de portugués en escuelas primarias para adultos de la Capital Federal. Finalmente, la Ley 12.766, sancionada en 1942, confirió al portugués el carácter de opcional para los alumnos del último año de la escuela secundaria y propició la formación de profesores de portugués. Estos acontecimientos político-educativos estuvieron motivados por el notable acercamiento entre la Argentina y el Brasil, luego del viaje del Presidente Agustín P. Justo en 1932 a Río de Janeiro; y, recíprocamente, por la llegada a Buenos Aires, en 1935, del Presidente de los Estados Unidos del Brasil, Dr. Getúlio Vargas, en visita oficial a la Argentina para los festejos del 25 de mayo – fecha en la que conmemora el primer gobierno patrio en ese país. Jorge Amado, que en ese entonces formó parte de la comitiva presidencial brasileña, como enviado del diario *A Manhã*, órgano de la *Aliança Nacional Libertadora*, recuerda:

Aquella vez (se trataba del viaje del Presidente de la República del Brasil al pueblo y a las autoridades argentinas) todo era Brasil en Buenos Aires y la impresión que daría a un turista inglés o japonés, que en esa ocasión pasara por la capital de la Argentina, era la de una ciudad que cultivaba sobre todo a los brasileños. Principalmente la fisonomía intelectual de Buenos Aires parecía exactamente ésa: la de una ciudad que sólo se interesaba por las cosas del país vecino. Los diarios sólo hablaban del Brasil, su pasado, su presente, su gran futuro, se leía de todo en relación al pueblo brasileño, en la calle todos querían informaciones sobre la vida de la nación amiga. Había realmente, en esa ocasión, una inmensa curiosidad por el Brasil. La excursión presidencial creó en el ambiente de fiestas y más allá de ese ambiente, en las calles y el pueblo, enormes ganas de saber de las tierras que se extendían al norte y del pueblo que las habitaba. Los diarios aparecían

abarrotados de noticias, incluso de datos estadísticos. Sólo la literatura no apareció en libros traducidos. O mejor dicho, no dejó de aparecer pues en aquella ocasión surgió la traducción de uno de los libros de cuentos de Monteiro Lobato, lo cual ya era una victoria para nuestra literatura pues se trataba de un libro del más grande cuentista del país. (AMADO, p. 71)

Es indudable que este rico movimiento de carácter coyuntural es la emergencia de un imaginario de más largo alcance en términos sociales, culturales e ideológicos y que ha dejado signos discursivos y textuales relevantes (convergentes y contradictorios), que explican la inflexión educativa e iluminan sobre su propia legitimación. ¿Dónde encontrar los trazos de las condiciones de posibilidad de una lengua extranjera en el imaginario de un pueblo? ¿Cómo apartar esos puntos clave, del entramado cultural de una época, sin separarlos ni dañar el tejido sino, apenas, levantar sutilmente las hebras constitutivas que suenan o hacen vibrar la lengua del vecino? ¿Cómo habla el vecino? En viaje hacia el Brasil por el río Paraná, mientras se acerca a la frontera y divisa los primeros habitantes, apunta Oliver (1982, p. 45): "Hablarán ya el portugués (...) o todavía el castellano?"

En la búsqueda de un imaginario argentino sobre el portugués es preciso relevar no solo la documentación oficial sobre la enseñanza de lenguas extranjeras sino la masa de textos que hablan del Brasil o de cómo el Brasil(eño) en la Argentina habla y es hablado. En este sentido, a partir de los años treinta, se produce un notable incremento de la divulgación de productos artísticos de expresión portuguesa en la prensa y el libro de edición argentina. La extraordinaria labor de traductor y de editor de Benjamín de Garay y la concreción de la Biblioteca de Autores Brasileños Traducidos al Castellano, del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, idea del Dr. Ricardo Levene, a partir de 1937, son algunos ejemplos de la emergencia de un mercado cultural acorde con el incipiente proceso de legitimación del portugués entre los argentinos.

La importancia de este proceso está, indudablemente, relacionado con la dinámica histórica, económica y geopolítica de la Argentina hacia los años treinta.²²⁸ Es en este contexto que resulta de interés analizar las

²²⁸ V. Ciria (1986); Potash (1986); Rock (1989). Sobre la importancia del mercado editorial en esta etapa, ver Sorá (2003). Santos (2009) estudia las

representaciones sociales que acompañaron, presidieron y condicionaron el proceso de implantación de la enseñanza del portugués como lengua extranjera y sus respectivas literaturas en el sistema educativo oficial argentino, en el período que se inicia en 1935 y que culmina en 1942.

Este estudio se propone focalizar una parte de ese denso entramado: las representaciones o el imaginario sobre el portugués y sus literaturas en los principales textos y paratextos que conforman la Biblioteca de Autores Brasileños Traducidos al Castellano.

2 Imaginario: estatutos formal e informal de lengua

Dentro del campo de la Didáctica de la lengua y la literatura, ocupa lugar importante el tema de las *representaciones sociales del lenguaje*.²²⁹ Estas establecen una estrecha relación entre el marco sociocultural y el marco educacional. Klett (1999, p. 315) se refiere, por ejemplo, al espacio psicosocial que ocupan las lenguas extranjeras en la Universidad de Buenos Aires: "El espacio físico reducido de las lenguas en la Universidad es, en realidad, consecuencia de otro espacio, el psicosocial, o, dicho de otro modo, de las representaciones de aquéllas que circulan en el imaginario colectivo". El problema tiene directa incidencia en la práctica docente: "...estas representaciones sobre las lenguas constituyen un substrato, un escenario, una tela de fondo que nutre e influencia a los docentes, a las autoridades, a los alumnos y a la comunidad". (KLETT, 1999, p. 317)

La incidencia de los factores sociales en la adopción y la circulación de una lengua extranjera, en nuestro caso, el portugués, el desarrollo de su estudio, los factores políticos, económicos, sociales y culturales, en términos discursivos, que a su vez inciden en el aprendizaje y la educación, son todos ellos factores que intervienen en la propia enseñanza de una lengua extranjera, la política educativa, la organización escolar, el diseño curricular y los métodos y sistemas pedagógicos. El análisis y la recuperación de ese imaginario lingüístico y educacional plantean, metodológicamente, problemas similares, a los que, en otro orden, encara Chartier (1999) desde la Historia cultural. Este campo se

relaciones culturales entre la Argentina y el Brasil y Canteros (2012) traza un recorrido histórico de la "lusofonía" en la Argentina.

²²⁹ Desde una perspectiva sociolingüística un panorama de la cuestión aparece en Matthey (1997). Sobre *representaciones sociales* seguimos a Doise y Palmonari (1986) y Jodelet (1986 y 1989).

caracteriza como aquel en el que se entrecruzan el análisis de textos, el estudio de los objetos impresos y la historia de las prácticas de lectura. Para nuestro objeto, la percepción de una lengua extranjera y una cultura asociada, nos sirve de inspiración el punto de vista de la recepción, la apropiación y la interpretación de textos que hablan en portugués y su cultura o que se refieren al portugués y su cultura o que prescriben una enseñanza o un aprendizaje, una difusión y una consideración especiales. Entre disposiciones oficiales, conferencias, libros de viaje, ensayos y reseñas circulan de manera diversa, diversamente apropiadas, imágenes y representaciones que se refieren al portugués ya sea en pleno reconocimiento o en el silencio de la negación. Se despliegan una serie de prácticas que modelan diversas representaciones y experiencias. Chartier (1999) enfoca el escrito impreso, su circulación y apropiación de manera que nos sugiere a nosotros pensar una lengua, inscripta en reglamentos y disposiciones pero también en traducciones o referencias, como diferenciadamente apropiable, asimétricamente valorada, en relación con los diversos lugares sociales. Este autor retoma la noción de representación social y los estudios de casos asimismo como la idea de mediación que nos parecen aplicables a nuestro caso y nos sugiere la pregunta sobre la relación entre representaciones del portugués y prácticas sociales asociadas a él.

Una reelaboración específica del concepto de *imaginario*, en tanto conjunto de *representaciones sociales*, aplicado al campo de la didáctica de las lenguas extranjeras, puede apreciarse en la distinción que Dabène (1994 y 1997) establece entre un “estatuto formal de lengua”, el constituido por el conjunto de disposiciones oficiales con carácter jurídico, que rigen el empleo y la enseñanza de lenguas y un “estatuto informal de lengua”, esto es, el conjunto de imágenes presentes en el discurso ambiente, sostenido por los miembros del cuerpo social. Este último diseña la imagen de las lenguas en una sociedad. El estatuto informal incide en las decisiones de los actores sociales sobre el aprendizaje de lenguas extranjeras. Dice Dabène (1997, p. 20):

Il faut d'abord remarquer que ce statut n'est pas forcément toujours explicite: il peut arriver qu'il se manifeste de façon indirecte, biaisée: c'est le cas, pas exemple, de la décision prise par les parents en ce qui concerne le choix de la langue à apprendre par leur enfant lors de son parcours scolaire. Ce choix se fonde sur un certain nombre de

raisons qui, pour n'être pas toujours exprimées ouvertement, n'en sont pas moins déterminantes.

Dabène (1997), a fin de analizar el estatuto informal de lengua, traza cinco parámetros, el “criterio económico”, el “criterio social”, el “criterio cultural”, el “criterio epistémico” y el “criterio afectivo”.²³⁰ El criterio económico (o la utilidad) constituye, según Dabène (1997), una de las primeras razones de valorización de una lengua en la medida en que la difusión de una lengua está relacionada con el poder económico que confiere a sus hablantes. El criterio social y el criterio cultural confieren el prestigio de una lengua. Se aprecia una lengua en función del nivel social de sus hablantes y, en consecuencia, por las posibilidades sociales que puede ofrecer a los aprendices. Además, una lengua adquiere prestigio en términos culturales por el valor estético y literario de sus producciones escritas o la riqueza artística de otras manifestaciones intelectuales. También el pasado histórico más o menos glorioso influye en el nivel de prestigio de una lengua. Por otra parte, el criterio epistémico tiene que ver con las exigencias cognitivas que el aprendizaje de determinada lengua conlleva. En este sentido, la dificultad o la facilidad en relación con la proximidad a la lengua materna influye en una mayor o menor valoración. Por último, el criterio afectivo está relacionado con los lazos entre los pueblos y sus relaciones armónicas o conflictivas. La lengua del enemigo, por ejemplo, es siempre una lengua rechazada, desvalorizada y sospechosa. Esquematizamos estos conceptos en el Cuadro 1:

CUADRO 1: ESTATUTO INFORMAL DE LENGUA				
CRITERIOS DABÈNE (1994, p. 50-52)				
UTILIDAD	PRESTIGIO		FACILIDAD	SIMPATÍA / ANTIPATÍA
CRITERIOS DABÈNE (1997, p. 21)				
ECONÓMICO	SOCIAL	CULTURAL	EPISTÉMICO	AFFECTIVO
"... une des premières raisons de valorisation d'une langue est liée à l'accès	"... une langue est également appréciée en fonction du niveau social de ses	"... chaque langue se voit affecter ce que nous appellerions un indice de	"... une langue est également un objet de savoir, dont la maîtrise comporte en	"... au-delà de tous ces critères, il existe à l'égard de certaines

²³⁰ Dabène (1994) distinguía apenas cuatro criterios: la utilidad, la facilidad, el prestigio y la simpatía o antipatía.

<p>quelle offre ou non au monde du travail. Dans bien de cas, la diffusion d'une langue est liée au pouvoir économique qu'elle confère à ses locuteurs."</p>	<p>locuteurs, et par conséquent, des possibilités de promotion, d'ascension sociale qu'elle paraît ouvrir à ceux qui entreprennent son apprentissage."</p>	<p>prestige, qui est le fruit de la richesse culturelle dont elle est porteuse mais également de sa propre valeur esthétique. Cette richesse culturelle s'exprime bien entendu par la littérature mais aussi sous d'autres formes artistiques. Elle peut être liée à un passé historique glorieux ou simplement très ancien..."</p>	<p>elle-même une certaine valeur éducative. Cette valeur est appréciée en fonction des exigences cognitives que l'on attache à son apprentissage. D'où une tendance bien ancrée à mesurer ces exigences à l'aune des difficultés rencontrées par l'apprenant, lesquelles relèvent, la plupart du temps du domaine de la morphologie, phonétique ou syntaxique. (...) Dans cette perspective, une langue jugée proche, donc facile, est quelque peu dévalorisée."</p>	<p>langues des préjugés favorables ou défavorables qui tiennent aux aléas de l'histoire, à leur émergence sur la scène internationale et aux relations harmonieuses ou conflictuelles entre les pays où on les parle."</p>
--	--	---	--	--

3 La Biblioteca de Autores Brasileños Traducidos al Castellano

La Biblioteca de Autores Brasileños Traducidos al Castellano tiene su origen en el decreto del 16 de julio de 1936 en cuyos considerandos expone, entre otros conceptos, el objetivo de "difundir el conocimiento de obras sintéticas para estrechar las relaciones amistosas intelectuales entre escritores y profesores de Brasil y Argentina". La Biblioteca se

compone de ocho obras de tema histórico, político, cultural, memorialístico o antropológico:

- Pedro Calmon, *Historia de la Civilización Brasileña*;
- Oliveira Vianna, *Evolución del Pueblo Brasileño*;
- Euclides da Cunha, *Los sertones*;
- Alfonso Celso, *El Emperador D. Pedro II*;
- Ruy Barbosa, *Conferencias y discursos*;
- Rodrigo Octavio, *Mis memorias de los otros*;
- Gilberto Freyre, *Casa-grande y senzala*;
- Ronald de Carvalho, *Pequeña historia de la literatura brasileña*.

Es el resultado de una iniciativa argentina de más amplio alcance: la revisión de los textos de enseñanza media de la geografía e historia a cargo de la Comisión Revisora de la Enseñanza de la Historia y Geografía Americanas presidida por el Dr. Ricardo Levene, de la Academia Nacional de la Historia.²³¹ Además de Levene, conforman el grupo de prologuistas los argentinos Rodolfo Rivarola, especialista en Derecho y Presidente del Instituto Cultural Argentino-Brasileño; Mariano de Vedia, literato, historiador y constitucionalista; Emilio Ravignani, historiador (y como de Vedia, miembro de la Academia Nacional de la Historia); Octavio Amadeo, también historiador y miembro de la Academia, prologuista de la biografía de Lugones sobre Roca; Ricardo Sáenz Hayes, crítico literario y autor de un ensayo titulado *El Brasil moderno* (1942); Rómulo Zabala, historiador, miembro de la Academia Nacional de la Historia; y el historiador brasileño, Max Fleiuss. Las traducciones estuvieron a cargo de Julio E. Payró, más tarde destacadísimo crítico de arte, y de Benjamín de Garay, periodista y editor de obras brasileñas,

²³¹ Las "Proposiciones de la Comisión Argentina para la Enseñanza de la Historia y Geografías Americanas" así como las "Normas de la Comisión Brasileña para la Enseñanza de la Historia y Geografía Americanas", del 6 de noviembre de 1935 y del 19 de mayo de 1936 respectivamente, se encuadran en el *Convenio entre la República Argentina y la República de los Estados Unidos del Brasil para la revisión de los textos de enseñanza de historia y geografía firmado por los Ministros de Relaciones Exteriores Carlos Saavedra Lamas y A. de Mello Franco*. Cf. Calmon (1937), p. 409 y ss.

ligado al diario *La Prensa* y a la editorial *Claridad*.²³² En el cuadro siguiente exponemos los títulos de la colección y las referencias bibliográficas (Cuadro 2):

CUADRO 2: BIBLIOTECA DE AUTORES BRASILEÑOS TRADUCIDOS AL CASTELLANO				
VOLUMEN	AÑO	AUTOR & TRADUCTOR	EDITOR	OBSERVACIONES
<i>I. Historia de la Civilización Brasileña</i>	1937	<ul style="list-style-type: none"> • Pedro Calmon • Julio E. Payró 	Ministerio de Justicia e Instrucción Pública	Prólogo de Ricardo Levene
<i>II. Evolución del Pueblo Brasileño</i>	1937	<ul style="list-style-type: none"> • Oliveira Vianna • Julio E. Payró 	<i>Idem</i>	Prólogo de Rodolfo Rivarola
<i>III y IV. Los sertones</i>	1938	<ul style="list-style-type: none"> • Euclides da Cunha • Benjamín de Garay 	<i>Idem</i>	Prólogo de Mariano de Vedia
<i>V. El Emperador D. Pedro II y el Instituto Histórico</i>	1939	Alfonso Celso	<i>Idem</i>	Prólogo de Max Fleiuss / Palabras de Ricardo Levene

²³² Benjamín Bertoli Garay nació en 1875. Colaboró asiduamente en la sección cultural del diario *La Prensa* y se desempeñó como editor y traductor de autores brasileños y portugueses. Introdujo en la Argentina a escritores los brasileños Monteiro Lobato y Graciliano Ramos, entre otros. Falleció en Buenos Aires a comienzos de 1943. Sobre la intensa trayectoria de Garay en el Brasil y en la Argentina, consultar: Leite (1996), De Luca (1999) y Ribeiro (2008).

VI. <i>Conferencias y discursos</i>	1939	<ul style="list-style-type: none"> • Ruy Barbosa • Julio E. Payró 	<i>Idem</i>	Prólogo de Emilio Ravignani
VII. <i>Mis memorias de los otros</i>	1940	<ul style="list-style-type: none"> • Rodrigo Octavio de Langaard Menezes • Benjamín de Garay 	<i>Idem</i>	Prólogo de Octavio Amadeo
VIII-IX. <i>Casa-grande y senzala</i>	1942	<ul style="list-style-type: none"> • Gilberto Freyre • Benjamín de Garay 	<i>Idem</i>	Prólogo de Ricardo Sáenz Hayes / Carta de Ricardo Levene a Gilberto Freyre y respuesta de este aceptando la publicación de <i>Casa-grande y senzala</i> con elogio a B. de Garay.
X. <i>Pequeña historia de la literatura brasileña</i>	1943	<ul style="list-style-type: none"> • Ronald de Carvalho • Julio E. Payró 	<i>Idem</i>	Prólogo de Rómulo Zabala

De este grupo "brasílofilo" se destacan, por el compromiso con este proyecto, dos personalidades, Ricardo Levene y Benjamín de Garay. De ellos resultan representativos del conjunto de especial interés, para los fines de este trabajo, el "Prólogo" que escribe Ricardo Levene a la *Historia de la Civilización Brasileña* (1937) de Pedro Calmon, volumen que abre la serie, y la nota de Benjamín de Garay, "Dos palabras del traductor", a propósito de *Los sertones* (1938) de Euclides da Cunha.²³³

²³³ El "Prólogo" aparece también en Levene (1946), p. 257-62. Benjamín de Garay publica otra versión, más desarrollada de "Dos palabras del

Levene (1937) pone el acento en la relación diplomática entre el Brasil y la Argentina, en un recorrido histórico que ha superado viejas disputas y en una unión que se ha consolidado con las visitas presidenciales de Roca, Campos Salles, Justo y Vargas, pero que reconoce dos antecedentes significativos: el Ejército Grande de Urquiza para derrocar a Rosas y la guerra de la Triple Alianza. De lo cual ha brotado el gesto pionero, por parte de la Argentina, del reconocimiento de la República Brasileña apenas instaurado el nuevo régimen en 1889.

Destaca Levene (1937), también, los aspectos culturales de la Biblioteca en el contexto de un mejor entendimiento bilateral. En este sentido, el discurso americanista solo se circunscribe a la realidad brasileña. Hay en el discurso de historiador argentino un interesante matiz económico al poner en paralelo ambos países y dos de sus prohombres, Moreno y el Vizconde de Cayrú. Se produce el hecho significativo de que en el mismo año en que se publica en Buenos Aires la "Representación de los Hacendados y Labradores" (1809) también aparece traducida al portugués en el Brasil, por obra de Cayrú. "Tiene sentido simbólico este entendimiento espontáneo de dos grandes talentos", dice Levene. La circulación ideológica y cultural implica también un saludable intercambio comercial en el marco del modelo liberal. }

Esquematizamos el pensamiento de Levene (1937) en base a los parámetros de Dabène (1997) en el siguiente cuadro:

CUADRO 3: RICARDO LEVENE (1937) SEGÚN CRITERIOS DE DABÈNE (1997)	
ECONÓMICO	"La historia del Brasil y Argentina, están fundadas en hechos que van jalonando su evolución fraterna ..." "Me limito a sugerir la extensión de un tema de gran

traductor" como "Prefacio del Traductor a la 2da. edición" en Garay (1942) p. 9-12. Benjamín de Garay es el responsable de una vasta labor de traductor, editor y prologuista de literatura brasileña en nuestro país, especialmente publicada por la editorial *Claridad* y en el diario *La Prensa* de Buenos Aires. Sobre las relaciones culturales entre intelectuales argentinos y brasileños en el período que consideramos, consultar el estudio de Diniz y Rangel (2016).

	<p>significado para la paz, la cultura, la política y aun la economía de América."</p> <p>"En el momento histórico de la independencia Argentina y del Brasil dos pensadores se asocian en la lucha por la libertad comercial: Mariano Moreno, publicista y pensador, apóstol de la Revolución de Mayo y José da Silva Lisboa, Vizconde de Cayrú..."</p>
SOCIAL	<p>"Debemos superar la etapa romántica de la amistad entre los pueblos de América, entrando en la unión de las inteligencias."</p> <p>"Tiene enorme importancia la aplicación de una organizada política cultural. Este momento de la cordialidad americana puede ser explicado con una palabra que lo dice todo: la palabra revisión. En efecto, estamos revisando lo hecho anteriormente para ampliarlo en unos casos, para olvidar en otros, para vivificar las verdades del pasado trayéndolas al presente en todos los casos, levantando el sentimiento público."</p>
CULTURAL	<p>"La faz de este asunto cambiará fundamentalmente con la vasta y orgánica empresa puramente cultural que es la traducción de las obras maestras del pensamiento del Brasil en castellano y la traducción al portugués de las grandes obras argentinas."</p> <p>"De la actividad intelectual del Brasil puede decirse rotundamente, que es de excepcional significado en ciencias, historia, letras y artes, cultivada por valores representativos en América."</p>
EPISTÉMICO	∅
AFECTIVO	"La historia del Brasil y Argentina, están fundadas en hechos que van jalonando su evolución fraterna..."

En cuanto al más breve texto de Benjamín de Garay, que sirve de relieve al riguroso y arduo trabajo de traducción de *Os sertões*, tienen especial destaque tres de los criterios enunciados por Dabène (1997): el "criterio cultural", el "criterio afectivo" y el "criterio epistémico".

La relación afectiva de Benjamín Garay (correntino de nacimiento) con la lengua portuguesa se justifica por sus orígenes familiares (su padre fue un militar brasileño) y por su larga permanencia en São Paulo en las primeras dos décadas del siglo XX. En este sentido, Garay sería un

argentino culturalmente fronterizo; por otra parte, parece haber experimentado tres lenguas en contacto: el castellano, el guaraní y el portugués, según se infiere de la versión ampliada a la nota sobre *Los sertones* que da a conocer en la segunda edición, de editorial *Claridad*, en 1942.²³⁴

Además de resaltar las particulares dificultades de traducción que le produjo un texto tan atípico y sorprendente como *Os sertões*, los juicios de Garay sobre la riqueza y la complejidad del portugués contrastan con la ausencia de mención a la lengua que se advierte en el texto de Levene (1937). Dice Garay sobre *Los sertones*: "... en una prosa única. Única no puramente por su estilo, sino también por su complejión lexicográfica..." La perspectiva de Garay se complementa con la de Levene, no obstante, en la medida en que resalta aspectos técnicos más específicamente ligados con la experiencia de la lengua. En el Cuadro 4 exponemos las principales apreciaciones de Garay sobre la lengua portuguesa tomando como referentes los parámetros de Dabène (1997):

CUADRO 4: BENJAMÍN DE GARAY (1938) SEGÚN CRITERIOS DE DABÈNE (1997)	
ECONÓMICO	Ø
SOCIAL	Ø
CULTURAL	"... un libro tan fuertemente original, tan exclusivo y tan grande como <i>Os Sertões</i> , el más original y exclusivo, sin duda, de todas las grandes obras de la literatura brasileña de todos los tiempos." "... el inimitable estilo euclidiano, alma y enjundia de esta obra magistral..." "... una obra de gran aliento, de ciencia y de arte, de verdad y belleza, de análisis y justicia, realizado por un genio en una prosa única." "... el esfuerzo que hemos realizado, (...) se justifica solamente por el noble propósito que lo inspirara: el de prestar a la cultura de nuestra América el servicio

²³⁴ En Pasero (2004) hacíamos uso del concepto de “sileno” para caracterizar la naturaleza del trabajo de aproximación e intercambio llevado a cabo por Benjamín de Garay como mediador cultural.

	imponderable de señalar la existencia de un genio americano, y de demostrarla en la exhibición de su obra máxima."
EPISTÉMICO	"Hay, en general, dificultades de todo orden, insalvables, a primera vista, en la versión correcta del libro brasileño al castellano que hablamos los argentinos. Y cuando se trata, como en el caso presente, de un libro prócer, de una obra maestra a la vez que de un documento histórico extraordinario, claro está que la traducción ha de rayar también en lo extraordinario en cuanto a las dificultades y peligros de toda naturaleza que habrá que vencer." "... en una prosa única. Única no puramente por su estilo, sino también por su complejidad lexicográfica, el desconcertante vigor y el colorido ennegrecedor de sus imágenes, más la plenitud y la variedad de conocimientos científicos que en él se han puesto al servicio del genio literario."
APECTIVO	"Solamente, en razón y por virtud de un compromiso espiritual que tiene raíces tan hondas como jugosas: de solidaridad, de amor y de gratitud, se ha podido hacer frente a la tarea de traducir íntegramente, aunque sólo sea en forma mediocre, un libro tan fuertemente original..."

4. Conclusiones

De la aproximación provisoria a este complejo corpus que es la *Biblioteca* se podrían extraer las siguientes conclusiones:

a) La supremacía de una "diplomacia del intelecto" que tiñe el discurso referido al Brasil, al portugués y sus culturas es el resultado de una perspectiva liberal y "mitrista" de apertura integradora con respecto al Brasil cuyos antecedentes se remontan a la coalición que derrocó a Rosas. Es la impronta de la Academia Nacional de la Historia presidida por Levene. Se podría decir que un sector del campo intelectual se conforma alrededor del objetivo del estudio y la divulgación de las culturas de expresión portuguesa en el marco de una política de buenas relaciones, conocimiento del vecino e incremento del intercambio cultural. El campo intelectual es un terreno de disputa alrededor de un capital cultural y la

determinación de jerarquías.²³⁵ De este modo, las posiciones adoptadas por los intelectuales con respecto a su propia misión y responsabilidad debería ser analizada en relación con las otras fuerzas y relativamente consideradas en el seno del campo intelectual en cuestión, como piezas de fuerza en el tablero de las posiciones que se defienden. El sector liderado por Levene, estrechamente relacionado con la política oficial del Presidente Justo, realiza con la Biblioteca, a pesar de sus limitaciones, el reduccionismo histórico que encubre el objetivo de entender el Brasil, una suerte de operación cultural con el fin de modificar el estatuto informal de portugués en la Argentina conciliando "utilidad" y "prestigio". Resulta emblemático el párrafo que Benjamín de Garay le dedica en su texto sobre la traducción de *Los sertones* a Ricardo Levene. En ese elogio Garay destaca el carácter "americanista" de Levene y de descubridor de valores ocultos en la cultura brasileña: "Como buen cateador del oro puro que se esconde en la mentalidad de la gran nación vecina..."

b) Una perspectiva cultural destinada a entrelazar las elites intelectuales del Brasil y de la Argentina instaura, refleja y contribuye a moldear un "imaginario" en torno de la lengua portuguesa mediada por la experiencia de las grandes obras literarias del pensamiento. En la empresa cultural de la Biblioteca queda excluida la ficción porque sus objetivos son el conocimiento de una mentalidad colectiva en relación con el medio, los recursos económicos y el pasado histórico. La originalidad y la fuerza expresiva de los textos seleccionados los ubica en un canon de juristas e historiadores, lo que no oblitera un trasfondo de "las grandes obras de la literatura brasileña de todos los tiempos." Para el público argentino "... el esfuerzo que hemos realizado, apunta Garay, (...) se justifica solamente por el noble propósito que lo inspirara: el de prestar a la cultura de nuestra América el servicio imponderable de señalar la existencia de un genio americano, y de demostrarla en la exhibición de su obra máxima." El criterio afectivo, ligado indudablemente al dato autobiográfico, no obstante caracteriza la autoimagen de principal acercamiento a una lengua que todavía no puede parangonarse al francés.

²³⁵ Para Bourdieu (1983, p. 23), los intelectuales no conforman una clase sino "... una fracción dominada de la clase dominante, que en razón de su posición estructuralmente ambigua está necesariamente obligada a mantener una relación ambivalente tanto con las fracciones dominantes de la clase dominante (los burgueses), como con las clases dominadas (el pueblo), y a hacerse una imagen ambigua de la propia función social".

En palabras de Garay: "Solamente, en razón y por virtud de un compromiso espiritual que tiene raíces tan hondas como jugosas: de solidaridad, de amor y de gratitud..."

A la Profesora Estela Klett.

BIBLIOGRAFÍA

- AMADO, J. Buenos Aires, capital de Hispanoamérica. In: ANTELO, R. *Confluencia*. Buenos Aires: Centro de Estudios Brasileños, 1982. (Versión original: *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, a. 2, n. 46-7, abr. 1938).
- AMARAL, J. L. M. O português na Argentina. *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, Lisboa, v.14, pp. 128-31, 1995.
- ARNOUX, E.; BEIN, R. (comp.). *Prácticas y representaciones del lenguaje*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- BOURDIEU, P. *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios, 1983.
- BURGEL, T. O ensino das línguas do Mercosul. Aproximando-nos da maioria (1991-2012). *Latin American Research Review*, v. 47, número especial, pp. 69-94, 2012. Disponible en: <http://lasa.international.pitt.edu/LARR/prot/fulltext/vol47noSI/47-SI_70-94_bugel.pdf>. Acceso: 9 jul 19.
- CALMÓN, P. *Historia de la Civilización Brasileña*. Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1937.
- CANTEROS, A. Lusofonia ao sul: imigração e experiências culturais na Argentina em chave histórica. *Platô*, v. 1, n. 2, pp. 72-86, 2012.
- CARVALHO, J. M. *La formación de las almas. El imaginario de la República en el Brasil*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes, 1997. Disponible en: <<https://issuu.com/platovista/docs/praiadez-2013-115paginas>>. Acceso: 9 jul 19.
- CHARTIER, R. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- CIRIA, A. *Partidos y poder en la Argentina moderna (1930-1946)*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1986.
- CONTURSI, M. E. Política y planificación lingüística en los primeros 10 años del Mercosur: el portugués en Argentina. *Signos ELE*, n. 6, pp. 1-25. Disponible en: <<https://p3.usal.edu.ar/index.php/ele/article/view/667/800>>. Acceso: 9 jul 2019.

- DABÈNE, L. *Repères sociolinguistiques pour l'enseignement des langues*. Paris: Hachette, 1994.
- DABÈNE, L. L'image des langues et leur apprentissage. In: MATTHEY, M. (Coord.). *Les langues e leurs images*. Neuchâtel: Institut de Recherches et Documentation Pédagogiques, 1997.
- DE LUCA, T. R. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.
- DINIZ, D.; RANGEL, L. Intercambios y traducciones: Benjamín de Garay y Raúl Navarro / Newton Freitas y Lidia Besouchet. In: CROCE, M. (Dir.). *Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña: de la vanguardia a la caída de los gobiernos populistas*. Villa María: Eduvim, 2016.
- DOISE, W.; PALMONARI, A. *L'étude des représentations sociales*. Paris: Delachaux et Niestlé, 1986.
- GARAY, B. Dos palabras del traductor. In: CUNHA, E. *Los sertones (Os Sertões)*. Buenos Aires: Biblioteca de Autores Brasileños Traducidos al Castellano, 1938.
- GARAY, B. Prefacio del traductor a la segunda edición. In: CUNHA, E. *Los sertones. La tragedia del hombre derrotado por el medio*. Trad. B. de Garay. Buenos Aires: Claridad, 1942.
- JODELET, D. La representación social: fenómenos, concepto y teoría. In: MOSCOVICI, S. *Psicología social II. Pensamiento y vida social, psicología social y problemas sociales*. Barcelona: Paidós, 1986.
- JODELET, D. *Les représentations sociales*. Paris: PUF, 1989.
- KLETT, E. Políticas lingüísticas en la universidad: el difícil camino de Babel. In: AA. VV. *Políticas lingüísticas para América Latina*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1999.
- LEITE, S. H. T. de A. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996.
- LEVENE, R. *La cultura histórica y el sentimiento de la nacionalidad*. 2ª ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946.
- MATTHEY, M. (Org.). *Les langues et leurs images*. Neuchâtel, Institut de Recherches et Documentation Pédagogiques, 1997.
- OLIVER, M. R. Imágenes del Brasil. In: ANTELO, R. *Confluencia*. Buenos Aires: Centro de Estudios Brasileños, 1982.
- PASERO, C. A. Los límites de la lengua. Benjamín de Garay y la praxis de la traducción". In: *Graphos (Universidade Federal de Paraíba)* 6,2-1, pp. 95-100, 2004.

POTASH, R. *El ejército y la política en la Argentina I 1928-1945. De Yrigoyen a Perón*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1986.

RIBEIRO, M. P. G. *Monteiro Lobato e a Argentina: mediações culturais*. São Paulo: Universidad de São Paulo. Tesis de doctorado. Disponible en: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-07102008-171507/pt-br.php>>. Acceso: 1 jul 19.

ROCK, D. *Argentina 1516-1987. Desde la colonización española hasta Alfonsín*. Buenos Aires: Alianza, 1989.

SANTOS, R. P. dos. Relações Brasil-Argentina: a cooperação cultural como instrumento de integração regional. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 44, pp. 355-375, 2009. Disponible en: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-21862009000200003&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acceso: 9 jul 19.

SAVEDRA, M. M. Guimarães. O português no Mercosul. *Cadernos de Letras da UFP*, n. 39, pp. 175-184, 2009. Disponible en: <<http://www.cadernosdeletras.uff.br/joomla/images/stories/edicoes/39/artigo10.pdf>>. Acceso: 9 jul 19.

SORÁ, G. *Traducir el Brasil. Una antropología de la circulación internacional de ideas*. Buenos Aires: Libros del Zozal, 2003.

Recebido em: 11/07/2019

Aceito em: 16/09/2019