

**Literatura, Memória e Dissonância:  
Estudos Reunidos**

# edições makunaima

## Edição e Revisão de texto

André Dias

Arnaldo Vianna

Carla Portilho

## Diagramação

Casa Doze Projetos e Edições

809 Literatura, memória e dissonância : estudos reunidos /  
L776 organizadores André Dias, Arnaldo Vianna, Carla Portilho. –  
Dados eletrônicos ( 924 kbytes). – Rio de Janeiro : Makunaima  
Edições, 2016.  
170p. – (Coleção Ensaios - Literatura)

E-book acessível pelo formato PDF.  
ISBN 978-85-651-30-141

1. Literatura – História e crítica. 2. Memória na literatura. 3. Dissonância  
cognitiva na literatura. I. Dias, André. II. Vianna, Arnaldo. III. Portilho,  
Carla. IV. Coleção Ensaios – Literatura.

<http://edicoesmakunaima.com.br/>

# Literatura, Memória e Dissonância: Estudos Reunidos

Orgs.

André Dias  
Arnaldo Vianna  
Carla Portilho

Rio de Janeiro

2016





## Sumário

APRESENTAÇÃO	7
MEMÓRIA GERACIONAL E TRANSMISSÃO: A FALA DOS ANCESTRAIS EM <i>L'ANCÊTRE EN SOLITUDE</i> DE ANDRÉ E SIMONE SCHWARZ-BART	15
<b>Zilá Bernd</b>	
“A HISTÓRIA DA MINHA VIDA NÃO EXISTE”. AUTOFICÇÃO E IDENTIDADE EM <i>L'AMANT</i> , DE DURAS	28
<b>Junia Barreto</b>	
A UTOPIA NARRATIVA DE NÉLIDA PIÑON: CARTOGRAFIAS DE UMA MEMÓRIA DE LACUNAS E SILÊNCIOS	42
<b>Arnaldo Rosa Vianna Neto</b>	
UM “JAMES BOND SUBDESENVOLVIDO”: FALSOS POLICIAIS E PARÓDIAS PÓS-COLONIAIS EM <i>JAIME BUNDA, AGENTE SECRETO</i>	72
<b>Carla Portilho</b>	
TERROR, MEDO E O APAGAMENTO DA MEMÓRIA EM <i>A BRIGHT ROOM CALLED DAY</i> , DE TONY KUSHNER	98
<b>Vanessa Cianconi</b>	
POLIFONIA E DISSONÂNCIA NAS MIL E UMA NOITES	124
<b>André Dias</b>	
DISSONÂNCIA DOMÉSTICA E DISSONÂNCIA CIVILIZATÓRIA EM LUIZ VILELA	138
<b>Rauer Rodrigues e Eunice Souza</b>	

MÁRIO DE ANDRADE COMO RUÍNA PSICOETNOGRÁFICA: O RETRATO DE FLÁVIO DE CARVALHO 163

**Marcelo Moreschi**

NOTAS SOBRE OS ESTUDOS DE ARLINDO BARBEITOS E PAULO FRANCHETTI A RESPEITO DA OBRA DE OLIVEIRA MARTINS 200

**Anita Martins Rodrigues de Moraes**

OS AUTORES 215

## Apresentação

O presente volume, que ora chega às mãos dos leitores, reúne trabalhos de pesquisadores de universidades brasileiras cujos estudos privilegiam conceitos articulados em torno dos temas memória, dissonância e suas relações com a literatura. Os autores dos ensaios reunidos neste livro convidam seus leitores a reescreverem, no ato de travessia da leitura de seus textos, as pesquisas aqui expostas, participando do jogo discursivo onde o autor se (des)faz na malha textual para reaparecer no enxerto de um texto em outro infinitamente.

Interrogar o ato de produzir literatura implica a abordagem do conceito de que, sob a prática literária, podem subjazer questões conceituais que conferem a ela o estatuto de ficção teórica. Em outras palavras, o texto ficcional assume funções próximas às do texto teórico, considerando-se que a rede metafórica pode também produzir redes conceituais, ou seja, a literatura não se limita à literatura. Tomando como referência a rede conceitual tecida em torno do significado de arquivo como “impaciência absoluta de um desejo de memória”, tal como o concebe Jacques Derrida em *Mal d’archive* (1995/2008), aborda-se neste livro, entre outros temas, a literatura como arquivo da memória. Teorizando-se sobre a narrativa como inventário da memória, uma vez que ela se constitui no jogo entre memória e invenção, os ensaístas apresentam reflexões sobre a memória como condição de existência do narrado, situando o fazer literário em um entre-lugar tensionado pela movência da memória e a migração da narrativa.

Os ensaios aqui reunidos apresentam ainda reflexões sobre a metanarrativa literária ao tecerem considerações sobre o ato de criação do escritor e suas relações com a memória no momento em que, na elaboração de seu texto, ele recolhe fragmentos de memórias herdadas de outras narrativas identificando, na sobreposição do

palimpsesto narrativo, uma polifonia textual que constitui o próprio ato de narrar. Assim, dando à narrativa o estatuto de invenção, o objetivo de seu projeto literário é a decifração do enigma do homem.

Partindo-se, pois, do princípio de que a literatura é um sistema aberto, não se encerrando, por isso, nos limites de sua literariedade, mas, antes, integrando-se a um sistema de comunicação, destaca-se, em outros ensaios, o exercício do escritor na reficcionalização da história no sentido de revelar os mecanismos de ficcionalização para desficcionalizá-los. A afirmação de que a literatura é, em princípio, a representação simbólica de uma realidade em outra, inaugurando a ilusão do real e dizendo a verdade fictícia, leva à conclusão de que ela não se constrói como cópia, mas como tradução, inscrevendo-se na multiplicidade relacional dos discursos, onde se produz uma nova linguagem fundada sobre a estética do diverso e da polifonia cultural.

8 Memória e dissonância são temas caros ao campo dos estudos literários. O primeiro tema traz consigo a carga semântica do desejo humano da permanência no grande tempo histórico. Já o segundo, o discurso da dissonância, constitui-se como uma espécie de declaração de princípios de grande parte do fazer literário, ou seja, considera-se o discurso literário como uma espécie de antídoto contra a sordidez e a mediocridade existenciais. Nesse sentido, alguns escritores manifestam, em suas obras, a insatisfação e a rebeldia contra os desígnios do *status quo*. O discurso da dissonância literária possibilita, pois, ao ser humano, sair da sombra de uma existência primária, ao disseminar, entre os indivíduos, a semente do inconformismo.

Em “Memória geracional e transmissão: a fala dos ancestrais em *L'ancêtre en solitude* de André e Simone Schwarz-Bart”, Zilá Bernd estuda a transmissão da memória no discurso ficcional. Elegendo a temática do romance memorial ou familiar, Bernd apresenta uma distinção entre memória genealógica e memória geracional como suporte analítico para a abordagem da transmissão da memó-

ria no nível ficcional. Em diálogo com Helmut Galle, a pesquisadora investiga, no romance autobiográfico ou autoficcional, os aspectos que o caracterizam como literatura memorialística transgeracional, e, com Régine Robin, como romance memorial. A denominação de romance autobiográfico transgeracional corresponde a narrativas nas quais os contextos histórico e político atuam como pano de fundo para privilegiar a (re)apresentação de um ou mais ancestrais do autor/narrador. Em *L'ancêtre en solitude*, narrativa antilhana contemporânea selecionada para análise, Bernd elabora uma reflexão sobre a memória transgeracional, apreendida nos modos de transmissão memorial, na fala dos ancestrais e no tipo de relação dos personagens narradores com seus ancestrais. A autora do ensaio esclarece que sua concepção do que se chama hoje de romance memorial ou parental corresponde à recuperação da memória transgeracional em textos híbridos que contêm aspectos da autoficção, sendo comprometidos ao mesmo tempo com a anterioridade (narrativas de pais e avós) e com a interioridade (a narrativa autobiográfica), na medida em que a recuperação dos vestígios do passado permite a reconstrução identitária.

Junia Barreto, no ensaio “A história da minha vida não existe. Autoficção e identidade em *L'Amant*, de Duras”, observa que, com a afirmação “A história da minha vida não existe”, Marguerite Duras assume o pacto autoficcional. Nem as lembranças, nem sua escritura conseguirão dizer sobre os fragmentos de identidade que motivam sua existência. Sua juventude em Saigon, sua descoberta de Paris às vésperas da ocupação e seu engajamento literário dizem sobre a forma como a escritura feminina é marcada pelo silêncio. O campo autoficcional teria como origem o conjunto de feridas pessoais indizíveis. É assim que a autoficção apresenta a relação entre memória e escritura. As reflexões de Junia Barreto sobre memória também oferecem ao leitor uma análise psicanalítica do papel organizador da memória. Assim, ao abordar o campo freudiano e os apontamentos

em torno da memória, a ensaísta afirma ser interessante pensar a associação entre sonhos e memória e perceber que a memória opera de forma semelhante ao funcionamento do inconsciente nos sonhos. Nesse sentido, Junia Barreto considera que a memória se apropria de histórias vividas por outros, assim como de fragmentos de lendas e mitos e de todo tipo de imagens. Em seu texto, aprende-se que a memória se apropria desse material como se fosse particular e dele se serve, revolvendo-o incessantemente e inconscientemente, voltando o falso e o verdadeiro, a exatidão e a fábula. Nessa perspectiva, a memória se configuraria enquanto espaço de criação, assim como tantos outros. Dessa forma, a ensaísta acredita que a memória, em sua função seletiva, seria, então, autônoma para preservar e arquivar lembranças, podendo transformá-las ou modificá-las à vontade, ou mesmo “desarquivá-las” por completo, apagando, destruindo as lembranças indesejadas.

10

Em “A utopia narrativa de Nélide Piñon: Cartografias de uma memória de lacunas e silêncios”, Arnaldo Rosa Vianna Neto aborda o jogo de relações entre literatura e realidade extraliterária em narrativas de Nélide Piñon, tomando como citação emblemática de seu texto o conceito de pátria como invenção utópica, desterritorializada, movente e múltipla. Prestigiando o poder transgressivo da memória, a escritora desconstrói o monolitismo histórico e ensina sobre a movência da memória e a migração da narrativa. A pátria imaginária do exilado, utópica e mítica, fundada na realidade narrativa, constitui-se, segundo o pesquisador, como desejo de identidade que se revela através da representação ficcional de uma complexidade de signos em diálogo, de fragmentos de memórias diversas. Nélide Piñon, interrogando-se sobre sua própria utopia, ou seja, a da linguagem como infinito do sentido, infinito da história, infinito dos sujeitos que se constituem em linguagem e na linguagem, trabalha, como ensina o professor, a inclusão da diferença na situação do *ethos* feminino na história, reivindicando a condição universal do

escritor, qual seja, a prática da invenção (utópica) da narrativa no traçado das cartografias de uma memória de lacunas e silêncios.

Em seu ensaio “Um James Bond subdesenvolvido: falsos policiais e paródias pós-coloniais em *Jaime Bunda, Agente Secreto*”, Carla Portilho reflete sobre o caminho seguido por Angola após a conquista de sua independência, analisando o romance *Jaime Bunda, agente secreto* (2001), do escritor angolano Pepetela, como uma revisão paródica da ficção detetivesca hegemônica, um “falso romance policial”. Pepetela, como outros autores situados à margem do centro hegemônico, usa o fato policial como um pretexto para a construção do texto crítico da paródia – as aventuras do detetive são narradas contra o pano de fundo da história e da cultura angolanas. O romance policial apresenta-se fundido ao romance histórico e à etnografia, abrindo uma ampla discussão a respeito de questões políticas e sociais referentes à história de Angola.

Vanessa Cianconi aborda, no ensaio “Terror, medo e o apagamento da memória em *A Bright Room Called Day*, de Tony Kushner”, a rememoração de episódios que precisam figurar no *hall* da história como memória política, na íntima ligação entre o passado e o presente. Inspirada em *Terror e miséria no Terceiro Reich*, de Bertolt Brecht, a peça de Tony Kushner se desenvolve em torno da morbidez e do misticismo face à maldade política. Dialogando com Brecht e Walter Benjamin, o dramaturgo Tony Kushner aponta, como única esperança de resgate da humanidade, face ao terror das guerras, a necessidade de lembrar acontecimentos que, relacionados à banalização da maldade facilmente perpetrada em momentos conturbados da história, não devem ser apagados da memória e que precisam a todo custo ser evitados.

André Dias, no ensaio “Polifonia e dissonância nas *Mil e uma noites*”, visita um dos discursos mais importantes sobre a tradição do mundo árabe, o livro das *Mil e uma noites*. O pesquisador empreende um percurso de análise que retoma as origens orais das narrativas

de Sahrazad, sua posterior compilação no suporte escrito, a recepção no mundo ocidental, até chegar à primeira tradução integral da obra, diretamente do árabe para o português. Além de refazer os caminhos da obra até sua chegada em terras brasileiras, o autor empreende uma leitura das narrativas dos povos árabes na qual procura evidenciar quatro aspectos fundamentais: a polifonia presente na fabulação das narrativas, seu caráter dissonante, a atualidade e, por fim, a pertinência de uma narrativa que atravessou os séculos, com um frescor poucas vezes visto na história da literatura universal.

Rauer Ribeiro Rodrigues e Eunice Prudenciano de Souza, no estudo “Dissonância doméstica e dissonância civilizatória em Luiz Vilela”, selecionam para análise um conjunto de contos do autor mineiro Luiz Vilela que “encenam o cotidiano de pessoas comuns e suas vidas ordinárias”. Ao elegerem contos sobre a vida de gente comum, os estudiosos acabam por extrair da obra de Luiz Vilela elementos de resistência à barbárie pública e privada. Ao longo das análises, os professores expõem como o discurso literário em questão é capaz de se impor como uma resposta negativa e, nesse sentido, dissonante, às imposições da solidão, do abandono e do cerceamento social imposto pelos ditames do capitalismo contemporâneo.

Marcelo Moreschi, no estudo “Mário de Andrade como ruína psicoetnográfica: O retrato de Flávio de Carvalho”, parte da afirmação frequentemente atribuída a Mário de Andrade, quando este se encontrava diante de seu retrato feito por Flávio de Carvalho: “Quando defronto o retrato feito pelo Flávio, sinto-me assustado, pois vejo nele o lado tenebroso da minha pessoa, o lado que eu escondo dos outros”. Constantemente mencionada quando o quadro é referido ou exposto, a afirmação, ao que tudo indica, é apócrifa e uma invenção do artista. A partir da afirmação e do retrato, Moreschi buscou, com sua análise, reconstruir a relação entre o artista e o poeta, considerando também o que de fato Mário deixou escrito sobre

Flávio e seu retrato. A tônica dessa relação, caracterizada por um “entrincheiramento”, para usar uma expressão de Mário, é marcada por um respeito mútuo simultâneo a uma discordância radical a respeito do que deveria ser a arte moderna e a atuação de um artista (no Brasil). Além disso, o quadro foi também considerado, no contexto de outras atividades realizadas pelo artista em 1939, quando, além de retratar também Oswald de Andrade, empreende uma tentativa bastante particular de historiografia da modernidade estética no Brasil e no exterior, por ocasião da organização do III Salão de Maio. Quando considerado em conjunto com essas atividades, seu Mário de Andrade pode ser entendido como uma “ruína psicoetnográfica”, resíduo que testemunharia os embates decorrentes da “revolução estética”. Em seu trabalho, o estudioso procurou de modo performático inverter o monopólio do vocabulário descritivo usualmente utilizado, apresentando Mário de Andrade de acordo com o esquema historiográfico e conceitual de Flávio de Carvalho, e não o inverso. O deslocamento analítico realizado por Marcelo Moreschi em seu estudo acentua, assim, o caráter dissonante do presente trabalho.

No ensaio intitulado “Notas sobre os estudos de Arlindo Barbeitos e Paulo Franchetti a respeito da obra de Oliveira Martins”, Anita Moraes compara duas leituras da obra de Oliveira Martins desenvolvidas em espaços acadêmicos distintos: a de Paulo Franchetti, professor da Universidade Estadual de Campinas e a de Arlindo Barbeitos, professor da Universidade Agostinho Neto, em Luanda. Em sua pesquisa, a ensaísta aborda a produção de reflexões sobre as identidades nacionais constituídas ao longo do colonialismo português no diálogo entre as séries discursivas literária e crítica em torno da obra de Oliveira Martins. Ao apontar divergências nos estudos de Franchetti e Barbeitos, Anita Moraes levanta questões sobre o modo de lidarmos com nosso passado, particularmente com os paradigmas culturais vigentes na passagem do século XIX para o XX, implicados no movimento colonial europeu em direção ao

continente africano.

Concluindo esta apresentação, os autores entendem que um livro, no qual se elegem as questões da memória e da dissonância na esfera da literatura como campo de discussão, cumpre à risca o que o filósofo da linguagem, Mikhail Bakhtin, postula em sua *Estética da criação verbal* (2003, p. 289): “Um enunciado absolutamente neutro é impossível”. A assertiva do pensador russo dá bem o tom dos trabalhos que compõem esta coletânea. Cada autor que emprestou seu tempo, dedicação e produção intelectual para que a presente obra viesse a lume, o fez a partir de um determinado ponto de vista, contribuindo assim para que *Literatura, memória e dissonância: Estudos reunidos* se configurasse como um livro polifônico e, ao mesmo tempo, dialógico. A alteridade das vozes que se lançam ao desafio de pensar o tempo presente, a partir de reflexões evocadas por obras literárias dos mais distintos momentos da história humana, lega aos leitores um conjunto de reflexões instigantes.

*André Dias*  
*Arnaldo Rosa Vianna Neto*  
*Carla Portilho*

## **Memória Geracional e Transmissão: a fala dos ancestrais em *L'ancêtre en solitude* de André e Simone Schwaz-Bart**

Zilá Bernd (UFRGS / Unilasalle / CNPq)

*el olvido está tan lleno de memoria  
que a veces no caben las memoranzas*

*Mario Benedetti*

Na apresentação de número especial da revista *Organon*, afirmei que a escolha da temática “romance memorial ou familiar”, para o número de dezembro de 2014, deveu-se “à tendência do romance contemporâneo de abordar temáticas da anterioridade, ou seja, aquelas em que o narrador rememora cenas familiares, sua relação com pais e avós, em busca de um melhor entendimento de si próprio”.<sup>1</sup>

15

No mesmo número, Helmut Galle, utilizando a apelação “romance de família” (*familienroman*), explica que o gênero atingiu seu apogeu em 1901 com a publicação de *Os Buddenbrooks*, de Thomas Mann, passando logo após, com a publicação em série de romances de família, a gênero pouco acreditado, uma espécie de vertente sublitéria com tendência a organizar cronologicamente as lembranças familiares empobrecendo o gênero. Citando um artigo de 2010, Galle (in Galle e Costagli), afirma que esse gênero deve merecer mais atenção e mais pesquisa devido a definições pouco específicas em dicionários. Cita também o célebre texto de S. Freud “Romances familiares” (1909), afirmando que a apelação de Freud para as narrativas de crianças sobre seus pais de “romance de família dos neuróticos”, contribuiu para uma percepção negativa desse gênero. Afirma que o ressurgimento na moderna literatura alemã do romance de família não corresponde a uma “redescoberta”, ou continuidade com essa

tradição do século XIX e início do século XX, mas constitui-se em uma “reinvenção”, diferindo dos exemplos “clássicos” e destacando-se por seu teor autoficcional, por suas características de hibridação e quebra da linearidade narrativa.

Essas considerações relativas à literatura de língua alemã da atualidade são válidas também para outras literaturas, como a francesa, as francófonas e a brasileira. Pensamos, junto com Galle (2014), que hoje o assim chamado romance memorial (romance de família ou parental) apresenta-se sob a forma de romance autobiográfico ou autoficcional, com a variante de apoiar a narrativa na trajetória de um ancestral, podendo ser chamada, na avaliação de Galle (2014, p. 2013), de “romance transgeracional”. Muitos dos romances dessa geração na Alemanha correspondem, assim, à narrativa dos filhos sobre posições (culpada ou conformista) de seus pais durante o período nazista. Diante da dimensão de crimes como o holocausto, a geração dos filhos preferiu distanciar-se e identificar-se com as vítimas (p. 204).

16

Interessa-nos destacar a denominação de romance autobiográfico transgeracional, correspondendo a romances nos quais “a questão do contexto político-histórico passa a ser o pano de fundo” para a focalização de um ou mais ancestrais do autor. Em geral, a história se origina do encontro de cartas guardadas no sótão (“espaços de recordação” no dizer de Aleida Assmann), centrando-se não mais na implicação dos pais dos escritores alemães com crimes praticados durante a Segunda Guerra Mundial, mas com aspectos desconhecidos da vida e da atuação dos pais.

Queremos refletir, no âmbito desse ensaio, sobre a **memória transgeracional** que se expressa em *L’ancêtre en solitude* da literatura antilhana contemporânea para dele extrair: a) os modos de transmissão transgeracional; b) a fala dos ancestrais; c) o tipo de relação dos personagens narradores com seus ancestrais: sentem-se herdeiros e/ou continuadores? ou, ao contrário, se em virtude

de eventos traumáticos, experimentam o sentimento de repúdio, rompendo com a biografia de seus ascendentes.

### 1. Memória genealógica e memória geracional e o romance familiar (ou memorial)

Joël Candau distingue memória genealógica de memória geracional. Na primeira, “a genealogia é o instrumento utilizado por um *ego* (ou uma família) para nutrir a sua memória genealógica e, eventualmente, a memória familiar, quando procura o rastro dos ascendentes” (Candau, 2005, p. 172). Quanto à memória geracional, ela apresentaria duas formas: a) a forma antiga assim definida: “trata-se da consciência de pertencer a uma cadeia de gerações sucessivas de que o grupo ou indivíduo se sente muito ou pouco herdeiro” (Candau, 2005, p. 177); b) a forma moderna: “essa memória permanece intra-geracional e não tem vocação para ser transmitida: ela é transportada pelos membros de dada geração que se autoproclamam guardiões e é chamada a desaparecer com o último deles” (Candau, 2005, p. 178). Assim ela seria caracterizada pela descontinuidade, enquanto a forma antiga da memória geracional é marcada pela continuidade.

Como no âmbito do presente ensaio nos interessa verificar como esses temas da transmissão da memória são tratados no nível ficcional, mais especificamente no romance autobiográfico ou autoficcional, utilizaremos as denominações de Helmut Galle: literatura memorialística **transgeracional**, que oscila entre “acerto de contas” com as gerações anteriores e a tentativa de reconciliação e continuidade, e a de Régine Robin (1989), que prefere a apelação de *Roman mémoriél*,

Par lequel un individu, un groupe ou une société pense son passé en le modifiant, le déplaçant, le déformant, s’inventant des souvenirs, un passé glorieux, des ancêtres, des filiations, des généalogies, ou au contraire, luttant pour l’exactitude factuelle, pour la restitution de l’événement ou sa résurrection. (1989, p. 48)<sup>2</sup>

Segundo Régine Robin, a memória geracional, feita de vozes vindas de outros tempos e outros lugares, vai interferir na reconfiguração da memória individual e coletiva que se realiza no âmbito do romance familiar que ela denomina de romance memorial. Para a autora, a reconstrução identitária que constituiu seu próprio **romance memorial** passou pelo aprendizado da língua dos ancestrais - o hebraico - elemento-chave para a interlocução com a geração de seus pais e possibilidade de transmissão: não lhe bastou reconstituir uma genealogia e ter tido acesso aos grandes textos judaicos no original; o ato de transmitir faz parte do “romance memorial”: “La réappropriation identitaire se centre toujours aussi sur la transmission” (Robin, 1989, p. 110).<sup>3</sup>

## 2. Os modos de transmissão

Anne Muxel lembra oportunamente que a transmissão, como a memória

18

résulte toujours d’une réappropriation, donc d’une re-création, donc d’une ré-invention, pouvant aussi conduire à des déplacements comme à des inversions de sens, d’espace ou de temporalités. (2003, p. 157)<sup>4</sup>

Por essa definição podemos compreender a razão pela qual a autobiografia e/ou a autoficção são frequentemente os mais eficazes canais das transmissão e que o chamado romance memorial ou de filiação, que é por excelência o lugar da recuperação da memória e da veiculação do legado das gerações precedentes recebido pelo “herdeiro”, é também um espaço autoficcional onde se negociam procedimentos de reapropriação e de recriação.

Herdar o legado dos ancestrais e transmiti-lo às próximas gerações implica na convergência do tempo geracional e do tempo genealógico, e é nesse espaço-tempo que se operam as negociações entre o que deve ser transmitido e o que será rejeitado, censurado ou rasurado. Muxel fala também das lealdades familiares que levam o “herdeiro” a conservar apenas em parte o que lhe foi transmitido

e rejeitar o que poderia prejudicar a imagem da família ou do próprio narrador. Nem sempre a transmissão concerne aos membros da mesma família, sendo divulgada aos prováveis leitores vindo a tornar-se patrimônio cultural em determinado momento.

Candau (2012) observa também que, para além da importância da transmissão está a importância da recepção para que o legado memorial perdure na comunidade. Nessa medida, é importante a existência de figuras “autorizadas” a transmitir, como pais, professores, sacerdotes, para que a reprodução seja assegurada. Ao contrário, se os guardiões da memória não estão investidos dessa legitimidade, é possível que os receptores não se sintam investidos do dever de transmitir.

### 3. A fala dos ancestrais

Os elementos teóricos acima referidos nos propiciam empreender a leitura do romance *L’Ancêtre en solitude* (O ancestral na solidão), escrito a quatro mãos pelo casal Simone e André Schwarz-Bart<sup>5</sup> e publicado pela primeira vez em 2015. O romance, contudo, foi escrito por ambos antes da morte de André, em 2006, em Pointe à Pitre na Guadeloupe, de onde Simone é originária. Com a morte do marido, Simone guarda os manuscritos por longos anos até que uma editora a convence de retomar a obra, que finalmente é publicada pela editora Seuil em 2015.

Autores reconhecidos no âmbito da literatura francófona das Antilhas, ambos fizeram pesquisas em conjunto sobre o passado escravista da ilha, com ênfase para a vida da mulher na situação de escrava. Em 1972, André publica um notável romance intitulado *La mulâtresse Solitude*, que conta a história dessa heroína quilombola<sup>6</sup> da ilha de Guadalupe, que terminou, após longos anos de caçada pelas autoridades, condenada à morte e executada alguns momentos após dar à luz uma filha.

O romance *L’ancêtre en solitude* dialoga com o anterior, seguindo os rastros de quatro gerações de mulheres escravas cuja ancestral foi a Mulâtresse solitude que liderou o *marronnage* em massa de escravos. Sua bravura tornou-se lendária e as narrativas sobre sua

execução percorreram as ilhas do Caribe, consolidando o mito. Sua filha recém-nascida foi levada para ser vendida em leilão na Martinica, e após vários pregões foi vendida por preço vil, pois era herdeira de uma feiticeira rebelde. Logo se sabe na propriedade para onde foi levada que *L'enfant Louise* ou *enfant Solite* era filha da Mulâtresse Solitude.

20 Talvez seja a primeira vez em que a temática do *marronage* envolvendo mulheres é abordada na ficção em língua francesa, já que tais vestígios memoriais são sistematicamente apagados dos livros de História. O leitor se pergunta se Louise, ao tomar consciência da história de sua mãe, se considerará herdeira e continuadora da história de rebeldia de sua ancestral, dando continuidade à sua luta, ou se, ao contrário, repudiará essa ascendência considerada maldita? A personagem passa a ser castigada e exorcizada para que o espírito maligno de sua ancestral saia de seu corpo e até para a prisão ela será enviada. Nesse caso, temos a maldição que cercava a Mulâtresse Solitude, transmitida como herança à filha que não chegou a conhecer a mãe, mas a sua origem lhe é comunicada por remanescentes de escravos *marron* que vivem na mesma plantação de cana.

Com a morte de Madame de Montaignan, que havia “comprado” Louise em leilão, há uma forte rejeição em relação à menina, que na altura tinha 10 anos, pois consideram que a maldição está em seu sangue e que ela não passa de “une petite sorcière”, alma perdida, já que os brancos tinham sua mãe como um ser insano e criminoso que comandava as fugas de escravos, causando prejuízo aos plantadores da região. Louise passa a ter transe e é levada à prisão. Quando liberada, sabe qual é seu lugar na terra das Américas, lugar de “petite negresse ni plus ni moins aimée de Dieu” (Schwarz-Bart, 2015, p. 81). Não dará continuidade à herança de rebeldia da mãe, sendo vendida a um francês pobre que vive de biscates, do qual terá três filhas: Cléonie, Hortensia et Cydalise. Em 1848 acontece a segunda e definitiva abolição da escravatura nas Antilhas, a qual não mudará em nada a vida dura dos escravos nas plantações. Mas Louise rejei-

ta sua filha Hortensia, por seu comportamento estranho e porque sua cabeça era como “um colar de pérolas sem fio”, anomalia que a impedia de “ocupar seu lugar no mundo”. Hortensia terá relações com um ex-escravo *marron* - Raymoninque - que tem consciência de ser ela a neta da Mulâtresse solitude.

Hortensia, contudo, não se sentia uma mulher perdida:

Elle connaissait Dieu et le Diable comme tout le monde, elle connaissait le prêtre et le sorcier, elle savait les démons et les bons anges, elle savait les morts et les vivants, et les vivants prisonniers des morts, sucés lentement par les morts, réduits à l'enveloppe ; elle connaissait aussi les esprits, elle savait comme on devient chien, crabe, poisson voltant et elle avait longuement écouté l'histoire du bœuf qui s'était agenouillé devant le boucher de Saint Pierre, les yeux suppliant qu'on ne l'égorge pas (Schwarz-Bart, 2015, p. 131).<sup>7</sup>

Man Louise, que era uma mulher partida entre o mundo dos negros e o dos brancos (*tranchée en deux*) por viver com um branco, sendo a ele submissa, reconhecia os dons de Hortensia e seus conhecimentos do saber oral que a tornavam sensível aos sofrimentos de sua gente, mas a repudiava por temer que males adviessem de seu modo selvagem de ser. Vemos que, de certa forma, é nesta terceira geração que ressurge a herança da Mulâtresse Solitude que associara sua vida a melhorar o destino dos escravos. Para Man Louise isso era uma maldição, já que Hortensia uniu-se a Raymoninque, “primeira reencarnação no mundo contemporâneo do *marronnage*” (Rocheman, p. 313). Dessa união nasce Marie Solite ou Mariotte, que será a única do clã a aprender a ler e a escrever, isto, é a apropriar-se “du Verbe des Blancs” (2015, p. 19). Sabe, pelas narrativas de Raymoninque, da história da bisavó, a Mulâtresse Solitude, que passa a servir-lhe de modelo de identificação. Constatamos, então, que será na quarta geração que a herança é transmitida e reapropriada por Marie, que eternizará o mito da bisavó em um diário que está inserido no romance

que ora analisamos. Transmite-se, assim, a história da Mulâtresse, pelo traço da bisneta, herdeira do sangue *marron* (quilombola).

Desse modo, o ideal da Mulâtresse emerge na consciência de Mariotte e na de todos nós. Engolida pelo esquecimento volta, reconstituída através dos rastros memoriais, a fala da ancestral dessas quatro gerações de mulheres, tirando-as do esquecimento e desconstruindo, pela via da escritura - “ces petits signes, si mystérieux, si angoissants...” - as “verdades” históricas que declaram a ausência de insubordinação escrava contra o instituto escravagista. Oferece, assim, o combate da Mulâtresse como exemplar de conduta de figura feminina que serve de modelo e estímulo para a bisneta alfabetizar-se para poder transmitir esses saberes herdados. Mariotte reclama a herança da bisavó e não da avó, “femme tranchée en deux”, que acomodou-se ao mundo branco. Reescreve a árvore da filiação, autodenominando-se Solitude, em gesto de retomada de posse de sua identidade e de aceitação de sua pertence à estirpe da bisavó:

22

Mon nom est tout bonnement Mariotte, par Notre Dame d'Altgrâce et les bons anges... Oui, je saurais tout de suite comment répondre aux gens – alors que depuis cinquante ans, depuis que j'ai pris le chemin de l'exil, un flottement étrange se lève en moi et j'hésite, je cherche un instant, quand on me demande mon nom... comme si je ne savais que répondre à une aussi grande interrogation... ou que n'eusse plus de nom, l'ayant oublié sur un rivage... ou comme si la seule réponse honnête et véritable eût été celle que fit ma pauvre bisaïeule : Mon nom est Solitude. (Schwarz-Bart, 2015, p. 214)<sup>8</sup>

Desse modo, o fio da memória é restabelecido, pois autonomar-se é convocar-se à existência. É como se o fio do colar de pérolas que faltava para dar clarividência a sua mãe Hortênsia tivesse sido recolocado. Restabelecer uma transmissão possível e arrogar-se a si própria o nome da bisavó tem um papel reparador, por permitir a inscrição “do sujeito em um destino individual e social”, para parafrasear Anne Muxel (1996, p. 193).

## Conclusões provisórias...

*L'Âncêtre solitude*, juntamente com *Uma ilha sob o mar* (2012), de Isabel Allende, e *Um defeito de cor* (2010), de Ana Maria Gonçalves, compõem um conjunto de textos que inauguram uma nova formatação na literatura das Américas: a de destacar o papel de mulheres escravas guerreiras que se insubordinaram contra as injustiças do regime escravocrata, via romance memorial. É através da memória geracional que as personagens, no intuito de compreenderem seu próprio destino, empreendem a rememoração do papel de suas ancestrais no jogo da história. Isabel Allende introduz uma personagem feminina que atua na sublevação dos escravos contra os franceses no Haiti e Ana Maria Gonçalves retrata a vida de Luiza Mahin, escrava que teria participado da Guerra dos Malês, na Bahia. Com a identidade usurpada pela condição de escrava, Luiza Mahin necessita passar por um ritual de iniciação para conhecer a história da mãe e da avó embarcadas nos navios negreiros para o Novo Mundo, vindo a tornar-se figura mítica no Brasil.

Simone e André Schwarz-Bart dão vida, em *L'ancêtre en solitude*, à genealogia de mulheres descendentes da líder *marron* da Guadalupe, a Mulâtresse Solitude, cuja história já fora retratada em romance, de 1972, e que enfrentou os senhores escravistas antes da primeira abolição da escravatura, em 1794. Sua execução acontece com a reintrodução do regime escravista em 1802 por ordens de Napoleão. O interesse desse romance, lido à luz das teorias da memória geracional, é o de mostrar que o anseio de liberdade renasce na terceira e quarta geração de mulheres de sua linhagem. O fio da memória não é rompido e Mariotte, quarta geração da Mulâtresse e a primeira a aprender a ler e a escrever, redige um diário – gênero autoficcional – onde tenta (re)construir sua identidade com base na tomada de consciência de que é herdeira de uma mulher guerreira e de sua condição de continuadora dessa linhagem. Denuncia também

a injusta condenação à morte de sua ancestral pelo odioso Code Noir, imposto por Napoleão nos departamentos de além-mar e que previa castigos cruéis que incluíam a pena de morte aos escravos.

Talvez o fato de ter se exilado na França tenha paradoxalmente favorecido à vinculação Mariotte com a sua ancestral, ambas unidas na solidão, reconhecendo-se na distância e juntas deixando como testamento o dom maior da rememoração.

Se no *Le Dictionnaire du littéraire* (2002) o romance familiar se caracteriza por “um sujeito, o relato da evolução de uma família por várias gerações e um modo de escritura realista” (2002, p. 528), correspondendo ao ciclo das sagas que tanto alimentaram nosso imaginário em romances do século XIX e até a metade do século XX, queremos esclarecer que nossa concepção do que chamamos hoje de romance memorial ou parental é distinta, correspondendo à recuperação da memória transgeracional em textos híbridos que contêm aspectos da autoficção, sendo comprometidos ao mesmo tempo com a **anterioridade** (vida dos pais) e com a **interioridade** (nossa própria autobiografia), na medida em que a recuperação dos vestígios do passado permite a reconstrução identitária. Creio que a reinvenção do romance memorial, na atualidade, configura uma necessidade de buscar na ancestralidade os avatares do processo contínuo de desvendamento dos rastros memoriais a partir dos quais poderemos construir propostas para o estar no mundo atual. Aceitando ou negando, resgatando ou rasurando, enaltecendo ou perdoadando, o trabalho de perquirição da memória (trans)geracional, quase sempre movida por afetos profundos ou por desejos de resolver impasses familiares, contribui para o necessário repensar das memórias individuais, coletivas e sociais.

## REFERÊNCIAS

ASSMANN, Aleida. *Espaço da recordação; formas e transformações da memória cultural*. Campinas: editora Unicamp, 2011.

BERND, Zilá. Romance memorial ou familiar e memória cultural: a necessidade de transmitir em *Um defeito de cor* de Ana Maria Gonçalves. *Organon*, n. 57, v.29 Porto Alegre, Instituto de Letras/UFRGS, jul-dez. 2014, p. 15-28.

CANDAU, Joël. O jogo social da memória: transmitir, receber. In: \_\_\_\_\_. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011. p. 105-136.  
\_\_\_\_\_. Memória genealógica; memória geracional. In: \_\_\_\_\_. *Antropologia da memória*. Instituto Piaget, 2005. p. 172-178.

ECHEVARRIA, Roberto G. La novela como mito y archivo. In: \_\_\_\_\_. *Mito y archivo; una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económico, 2011. p. 203-259.

FREUD, Sigmund. Romances familiares. In: *Obras psicológicas de Sigmund Freud*. Livro IX. www.lacan.dk3.com

FRODON, Jean-Michel. La trace, l'archive, l'imaginaire. In: DOSSE, F.; GOLDENSTEIN, C. (dir.) Paul Ricoeur: penser la Mémoire. Paris: Seuil, 2013. p. 91-100.

GALLE, Helmut P.E. Evoluções do romance de família na atual literatura de língua alemã. *Organon*. Instituto de Letras / UFRGS, jul-dez. 2014, p. 199-218. <http://seer.ufrgs.br/Index.php/organon/issue/view/2451>

MUXEL, Anne. Temps, mémoire, transmission. In: RODET, Chantal, ed. *La transmission dans la famille: secrets, fictions et idéaux*. Paris: l'Harmattan, 2003. p. 147-157.

\_\_\_\_\_. Objets et photos: une mémoire concrète. In: MUXEL, Anne. *Individu et mémoire familiale*. Paris: Hachette, 1996. p. 153-180.

PREUMONT, Dominique. Roman familial. In: ARON, P. ; SAINT-JACQUES, D. ; VIALA, A. éds. *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF, 2002. p. 428-429.

ROBIN, Régine. *Le roman mémoriel*. Montréal : Le Préambule, 1989. Col. L'Univers des discours.

ROCHEMAN, Marie-Christine. L'esclave fugitif dans la littérature antillaise : sur la déclive du morne. Paris: Kartala. Disponível online em [https://books.google.com.br/books?id=VvfEoR8m\\_tUC&pg=PA313&lpq=PA313](https://books.google.com.br/books?id=VvfEoR8m_tUC&pg=PA313&lpq=PA313)

&dq=RaymonInque&source=bl&ots=\_QJHu2qrAK&sig=VLGVptlN1vb4-5dazBqnNRyS-c&hl=en&sa=X&ved=0CCkQ6AEwA2oVChMIhYrZr9O6yAIVhx6QCh3syQ3d#v=onepage&q=RaymonInque&f=false Acesso em 16/10/2015.

SCHWARZ-BART, Simone et André. *L'ancêtre en solitude*. Paris: Seuil, 2015.

SCHWARZ-BART, André. *La mulâtresse solitude*. Paris: Seuil, 1972.

VIART, Dominique. Récit de filiation, *In*: VIART, D.; VERCIER, B. (éds.) *La littérature française au présent*. Paris: Bordas, 2008. p. 79-101.

## NOTAS

<sup>1</sup> Bernd, Z. Apresentação. *Organon*, I.L./UFRGS, v. 29, n. 57, jul.dez. 2014, p. 9-11.

<sup>2</sup> Romance memorial através do qual um indivíduo, um grupo ou uma sociedade pensa seu passado modificando-o, deslocando-o, deformando-o, inventando lembranças, um passado glorioso, ancestrais, filiações, genealogias, ou, ao contrário, lutando pela exatidão factual, pela restituição do acontecimento ou sua ressurreição. (A tradução é nossa.)

<sup>3</sup> A reapropriação identitária centra-se sempre na transmissão. (A tradução é nossa.)

<sup>4</sup> A transmissão, como a memória, resulta sempre de uma reapropriação, logo de uma re-criação, logo de uma re-invenção, podendo também levar a deslocamentos, como a inversões de sentido, de espaços ou de temporalidades.

<sup>5</sup> Simone Schwartz-Bart, nascida em 1938, de pais originários da Guadalupe (departamento de além-mar da França) e André Schwartz-Bart, de origem judaica, nascido na França em 1929 e morto em 2006.

<sup>6</sup> Em francês, quilombola se traduz por *marron*, *marronne*, e o ato de fugir dos senhores, por *marronnage*.

<sup>7</sup> Ela conhecia Deus e o Diabo como todo mundo, ela conhecia o padre e o feiticeiro, ela sabia sobre demônios e anjos bons, ela sabia sobre mortos e vivos, e os mortos-vivos e o vivos prisioneiros dos mortos, sugados lentamente pelos mortos, reduzidos ao envelope; ela conhecia também os espíritos, ela sabia como se tornar cachorro, caranguejo e peixe voador, ela

havia escutado a história do boi que havia se ajoelhado diante do açougueiro de Saint Pierre, os olhos suplicantes para que não o degolassem. (A tradução é nossa.)

<sup>8</sup> Mariotte, eu diria a esse desconhecido... Meu nome é simplesmente Mariotte, por Nossa Senhora da Alta Graça e pelos anjos bons... Sim, eu saberia em seguida como responder às pessoas – quando há cinquenta anos, desde que tomei o caminho do exílio, eu procuro um instante, quando perguntarem meu nome... como se eu não soubesse o que responder a uma pergunta tão importante... ou que eu não tivesse mais nome, tendo-o esquecido em alguma praia... ou como se a única resposta honesta e verdadeira tivesse sido a que deu minha bisavó: Meu nome é Solidão. (A tradução é nossa.)

## **“A história da minha vida não existe”: autoficção e identidade em *l’Amant*, de Duras**

Junia Barreto (UNB)

*La mémoire de toute façon est un échec. Vous savez, ce dont je traite, c’est toujours de la mémoire de l’oubli. On sait qu’on a oublié, c’est ça la mémoire, je la réduis à ça.*

Marguerite Duras<sup>1</sup>

28

Da possibilidade de guardar uma lembrança, de preservar uma informação se constitui a faculdade de conservar e lembrar dos estados de consciência passados e de tudo o que a eles está associado. – Memória – Também compreendida como aquilo que ocorre ao espírito enquanto resultado de experiências vividas. Desde os primórdios da psicanálise, Freud já insistia no papel organizador da memória, vista como uma série de sistemas dotados de propriedades distintas, signos perceptuais, inconscientes e pré-conscientes. Memória implica lembrança, reminiscências, mas também enreda o esquecimento do acontecido, evidenciando o binômio lembrança-esquecimento. E sabemos que os processos de esquecer e lembrar passam à revelia de todo controle racional do sujeito.

Pensando a escritura poder-se-ia arriscar que ela é, então, memória, pois se inscreve no tempo e na história, conserva vestígios e traços, desafia a ‘morte’, o apagamento; sendo, assim, sobrevida. Há pouco mais de meio século a memória anima a cena literária mundial, não apenas como desencadeadora de narrativas voltadas para o passado, ditas ‘de memorialistas’, no sentido mais tradicional do termo, mas também daquelas imersas na experimentação da linguagem, na associação entre palavras e imagens, interessadas

no funcionamento da memória em todos os seus limites e potencialidades, em sua capacidade de transformar e estruturar, em suas muitas aptidões criativas. Burgelin considera que a forte presença, que ele adjectiva como “polimorfa”, das escrituras da memória tem como suas origens principais as violências produzidas pela História contemporânea e os traumatismos por elas deixados. Considera que

se sont ainsi multipliées les histoires d'errances et d'exils Europe de l'Est, anciennes colonies, etc., souvent dramatiques, chaque fois différentes. Le génocide des Juifs avait été programmé pour être un anéantissement de la mémoire - et c'est ce qu'ont vécu bien des survivants. Les fractures ont été cassures des liens familiaux, mais aussi ruptures des liens culturels et des transmissions symboliques. Toutes sortes de fils de la mémoire ont été coupés. Pour certains, il s'agissait - ce pouvait être une question de survie - de trouver par les mots les moyens de remplacer les paroles et les langages symboliques qui n'ont pu être légués.<sup>2</sup>  
(BURGELIN, 2001, p.78)

29

A trajetória pessoal de Marguerite Duras atesta, de certa forma, algumas marcas dessa história recente e seus movimentos de colonização, provocando errâncias e exílios (mesmo os voluntários), exibindo seus muitos contrastes e choques culturais e identitários. Nascida em 1914 de pais franceses, às vésperas da Primeira Guerra Mundial, na colônia francesa da Conchinchina, em Saigon, na Indochina, atual cidade de Ho Chi Minh, no sul do Vietnã, território no qual viveu até 1932, quando, então, retornou à França, a Paris, fazendo aí seus estudos de direito, matemática e ciência política. Após a morte do pai (1918), vivendo com os dois irmãos dos parcos ganhos de professora, pianista e atriz de sua mãe, Marguerite tornou-se pensionista do liceu de Saigon e lá encontrou, por volta dos seus quinze anos, um chinês alguns anos mais velho que ela, de quem se tornou amante e com quem viveu um sulfuroso caso de amor. Eis o cerne dos vestígios de parte da estória pessoal da autora, preservada

e reavivada na ficção pela memória durassiana, e que está disposta no centro do romance *l'Amant*, publicado em 1984.

O ponto de partida do romance é de fato um acontecimento pretensamente real da infância e adolescência da autora, que Duras já havia evocado em outras obras, como *Un barrage contre le Pacifique* (1950) e, posteriormente, em *L'Eden Cinéma* (1977), e que ela retomará mais tarde em *L'Amant de la Chine du nord* (1991). O episódio dito autobiográfico, e recriado em suas narrativas, iniciou alguns anos após a morte do pai, quando sua mãe, a sra. Donnadieu, preceptora da região francesa Pas-de-Calais, vivendo na Indochina desde 1912, investiu todas as suas economias na compra de uma concessão no Camboja, na costa do golfo de Sião. Na região, ela teria construído barragens com a ajuda de camponeses, mas as fortes marés teriam destruído toda a obra no ano seguinte. A mãe de Duras nunca obteve indenização das perdas havidas e tampouco justiça junto à corrompida administração colonial, que lhe foi totalmente indiferente. Mãe e sua prole estavam então totalmente arruinados e, diante do desespero e da miséria dos filhos, ela teria consentido na relação de sua filha Marguerite com o tal homem chinês, bastante rico, em troca de uma compensação econômica. Eis o que figura entre biografia e ficção, mas, até onde vão os fatos, a exatidão da memória que os reconstitui e o trabalho de urdidura do tecido ficcional, impossível mesurar.

Retomando o campo freudiano e os apontamentos em torno da memória, é interessante pensar a associação entre sonhos e memória e perceber que tal como opera o inconsciente nos sonhos, operaria a memória. Ou seja, nossa memória se apropriaria de estórias vividas por outros, assim como de fragmentos de lendas e mitos e de todo tipo de imagens disponíveis. Ela se apropria desse material como se fosse particular, dele se serve, revolvendo-o incessantemente e inconscientemente, volteando o falso e o verdadeiro, a exatidão e a fábula. Nessa perspectiva, a memória se configuraria enquanto

espaço de criação, assim como tantos outros. A memória seria então autônoma para preservar e arquivar lembranças, podendo transformá-las ou modificá-las à vontade, ou mesmo ‘desarquivá-las’ por completo, apagando, destruindo, as lembranças indesejadas.

### **Narrar o tempo**

As reflexões empreendidas em torno das imigrações se confrontam a uma ancoragem territorial das trajetórias individuais que elas se dedicam a restituir e às temporalidades nas quais elas se inscrevem. Colocadas sob forma textual, as narrativas de imigração revelam um contexto de produção de discurso assaz inquietante, cujos efeitos merecem ser considerados. Inicialmente, trata-se de examinar a influência do contexto, definida pelo(s) território(s) no(s) qual(is) se desenvolvem os deslocamentos. No caso de Duras (e mesmo o da protagonista do romance *L'Amant*), o movimento feito se dá entre Indochina — França — Indochina — França. Mas tal contexto é também marcado pelas temporalidades nas quais se inscrevem seus atores — sobre a *mise en récit* das trajetórias de vida. Duras escreve *L'Amant* já em sua velhice, romance cuja narradora parece voluntariamente se confundir com a autora e que sugere contar uma lembrança autobiográfica de sua trajetória de juventude. Tempo este marcado pela certeza de uma espera impossível a atender e de um passado que permanece esburacado, perdido — e, portanto, irresgatável pela memória. Configuram-se então problemas de espaço-tempo, segundo a ideia de *hic et nunc*, como nos propôs Benjamin, a obra e sua aura permanecendo sempre atravessadas pela memória (as lembranças), estabelecendo *não* uma autobiografia, à maneira pela qual o gênero se consagrou no século XVIII, mas sobretudo uma autoficção, como proposta inicialmente por Serge Doubrovsky, sem, no entanto, opor os dois gêneros de maneira exclusiva.

Segundo Doubrovsky, a autoficção é uma narrativa cujas características correspondem às da autobiografia, mas que proclama

sua identidade com o romance, reconhecendo integrar fatos emprestados da realidade com elementos ficcionais, seja nos formatos clássicos de edição ou mesmo publicados na internet. Trata-se da combinação de signos do engajamento autobiográfico e de estratégias próprias do gênero romanesco, de um gênero que se situaria entre o romance e o *journal intime*. Doubrovsky assim define seu próprio empreendimento literário na contracapa de seu romance *Fils*, publicado em 1977: “Fiction d’événements et de faits strictement réels ; si l’on veut, autofiction, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau”.<sup>3</sup>

32

A autoficção pretende então aliar dois pactos, em princípio contraditórios: um pacto autobiográfico (no qual o autor se declara narrador e personagem, e se compromete a dizer a verdade) e um pacto romanesco (a partir do momento em que o livro se intitula romance, é excluído todo compromisso com a realidade, colocando a diegese no centro da ficção). Na autoficção o autor se coloca na cena da trama, e cria para si um novo destino que se desvia, de um momento a outro, da sua vivência pessoal, instalando, por vezes, uma perturbação entre a ordem do real e a da ficção. Doubrovsky ainda acrescentaria: “L’ ‘autofiction c’est la fiction que j’ai décidé, en tant qu’écrivain de me donner à moi-même et par moi-même, en y incorporant au sens plein du terme, l’expérience du vécu, non seulement de la thématique, mais dans la production du texte.”<sup>4</sup>

Em *L’Amant*, a narradora evoca uma fotografia que falta em sua estória, que poderia ter sido tirada, a fotografia de uma imagem que foi perdida (do conjunto de imagens da memória).

C’est au cours de ce voyage que l’image se serait détachée, qu’elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d’autres circonstances. Mais elle ne l’a pas été. [...] C’est pourquoi, cette image, et il ne pouvait pas en être autrement, elle n’existe

pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. Elle n'a pas été détachée, enlevée à la somme. C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur.<sup>5</sup> (DURAS, 1984, p. 16,7)

Essa foto que falta, considerada dentro de um contexto espaciotemporal, no contexto de um *aqui/agora*, nos permite pensar que é preciso imaginá-la para dela se lembrar; e aquilo que se subtrai da ordem do imaginário, da imaginação, é aparentado ao ficcional, uma sorte de escrita de si.

No processo de autoficção no qual se insere *L'Amant* é possível pensar que dentro do texto não se 'conta' a partir de uma narrativa real da vida de Marguerite Duras, da reconstituição exata das reminiscências do passado, mas, principalmente, que o texto se estrutura em torno de acontecimentos vividos, fragmentados pela memória, permitindo à escritura reinventá-los naturalmente, imaginá-los sem restrição de se exprimir livremente sobre o sentido dado às origens da autora e à sua própria vida (como nos propõe Doubrovsky), constituído de fragmentos de corpos, de história, de lembranças. É preciso então que o leitor desconfie do 'eu' da narrativa.

Desde o início do texto, a narradora nos adverte quanto às implicações de um tal projeto literário, questionando o ato de escrever:

L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. [...] Quelquefois je sais cela : que du moment que ce n'est pas, toutes choses confondues, aller à la vanité et au vent, écrire ce n'est rien. Que du moment que ce n'est pas, chaque fois, toutes choses confondues en une seule par essence inqualifiable, écrire ce n'est rien que publicité.<sup>6</sup> (DURAS, 1984, p. 14,5)

Em geral, o discurso da publicidade é marcado por uma mensagem frequentemente desprovida de verdade, pois nele são articuladas ilusão e sedução. O que nele se manipula é principalmente o 'parecer' a despeito do 'ser'. *L'Amant* é um texto escrito para ser publicado, divulgado, recontado, distribuído; o que nos faz suspeitar

seu caráter antes de tudo ficcional do que puramente autobiográfico.

O que comanda a reescritura da matéria autobiográfica em *L'Amant* não é a preocupação da reconstituição exata dos acontecimentos gravados na memória. A instabilidade da voz narrativa também nos adverte contra a ilusão da verdade autobiográfica, que se delinea como uma convenção a ser subvertida. A voz narrativa se desdobra entre a primeira pessoa, marca da autobiografia, e a terceira pessoa romanesca, que confunde o pacto autobiográfico (a identidade do autor, do narrador e do herói). Logo passadas as primeiras páginas do texto – que inicia por “Un jour, j'étais âgée déjà, dans le hall d'un lieu public, un homme est venu vers moi”<sup>7</sup> –, o sujeito da enunciação torna-se outro que o objeto da narrativa, designada por meio de perífrases – *l'enfant* (a criança), *la jeune fille blanche* (a jovem branca) – que estabelecem uma distância entre o sujeito e o objeto da escritura, distância esta adotada pela forma romanesca. Logo, a escritura de si toma a forma da autoficção.

34

### **Identidade rizoma**

O leitor se pergunta, então, quem fala, quem escreve? Duras ou uma narradora sem nome, denunciando assim a nebulosidade implícita da identidade mesma do texto, que se estende também sobre a busca de identidade do personagem ficcional ao longo de sua própria estória? Nebulosidade que poderia ainda evocar um claro/escuro sobre as desordens identitárias que circundam a autora, filha de pais franceses imigrantes, indochinesa/francesa que parte para conhecer a França no momento do luto paterno, que pouco depois se reinsere novamente no país natal e que finalmente reganha a França às vésperas dos seus dezoito anos. Uma juventude marcada por culturas ligadas por relações extremas, de força, relações definidas pela violência intrínseca cevada entre colonizador e colonizado. Uma existência marcada por tormentos da alma, que não deixarão de inquietar a autora até seus últimos dias. Uma identidade que poderia

ser considerada ‘estranha’, formada por raízes de certa forma ‘impuras’ e que se misturam; identidade também tecida estranhamente no texto, marcada pela diversidade, pela pluralidade de referências culturais contrastadas a toda unicidade, uma espécie de identidade rizoma, assim como define Édouard Glissant:

Les identités sont une des conquêtes du temps moderne, conquête douloureuse parce que ce n’est pas fini et que sur toute la face de la planète il y a des nœuds, des foyers de désolation qui contredisent ce mouvement. Mais il y a aussi un mouvement que je caractérise comme ceci : les identités à racine unique font peu à peu place aux identités-relations, c’est-à-dire aux identités rhizomes. Il ne s’agit pas de déraciner, il s’agit de concevoir la racine moins intolérante, moins sectaire : une identité-racine qui ne tue pas autour d’elle mais qui au contraire étend ses branches vers les autres. Ce que d’après Deleuze et Guattari j’appelle une identité-rhizome.<sup>8</sup> (GLISSANT, 1996, p. 131,2)

Na obra de Duras é uma identidade de certa forma deslocada e constituída por deslocamentos que se revela, finalmente, desterritorializada e que é também feminina e, conseqüentemente, produtora de uma *escritura feminina*. Entendamos aqui esta expressão unicamente como escrita praticada por mulheres, arrebatadas pela urgência de inventar (LECLERC, 1974) ou mesmo de (re)inventar a mulher, como parece fazer Duras, na medida em que ela se apropria do significante ‘mulher’,

comme une sorte de nom propre - signifiant vide au départ, comme le sont les noms propres de fiction - elle laisse l’écriture en produire peu à peu les multiples signifiés : ainsi se trouvent écartés, relégués, les mythes et les essences : le féminin refusant d’être un objet définissable, devient une force en mouvement, que l’on ne peut saisir que dans sa dynamique.<sup>9</sup> (BORGOMANO, 1984, p. 59)

A narrativa pode ser lida como uma estória de mulheres. A protagonista lembra e faz trabalhar a memória de quando era adolescente em Saigon, na primeira metade do século XX e que, após a

morte do pai, é criada apenas pela mãe, um pouco desequilibrada e com quem mantém relações fortes e ambíguas, entre amor e ódio; mas, no momento em que escreve, a mãe já morta, pode escrever, porque, tudo acabado – esquecido –, a mãe se transformou em escritura: “c’est fini, je ne me souviens plus. C’est pourquoi j’en écris si facile d’elle maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante”<sup>10</sup> (DURAS, 1984, p.38). Ainda nessa solitária adolescência indochinesa, apesar dos dois irmãos, é ela quem protege e que não é protegida. Protagonista também de uma estória de amor tormentosa, marcada pelo abandono, de uma jovem largada pelo rico homem chinês, a quem ela não dá a conhecer o nome próprio ao leitor, uma relação entrecortada por diversas diferenças – de idade, de classe social, de raça, de culturas, ao menos. Uma mulher amargurada que escreve em sua velhice, queixosa do tempo - pois já era velha aos dezoito anos, e que relembra: “Très vite dans ma vie il a été trop tard. À dix-huit ans il était déjà trop tard. Entre dix-huit et vingt-cinq ans mon visage est parti dans une direction imprévue. À dix-huit ans j’ai vieilli [...] Ce vieillissement a été brutal”<sup>11</sup> (DURAS, 1984, p. 09,10). Uma escrita de mulher, escritura no feminino, na qual se instala um acordo intenso, no qual a figura feminina e a escritura se confundem, se fundem num mesmo movimento, um vasto movimento simétrico e inverso ao mesmo tempo, que é o sentido da trajetória da escritura da autora – a mulher durassiana se aproxima da escritura enquanto a escritura se achega à imagem feminina.

### **“Jamais escrevi, acreditando escrever...”**

Uma escritura feminina que poderíamos pensar como migrante, uma literatura (i)migrante, uma escritura finalmente entre-lugar, entre a França e a Indochina, uma literatura que é um espaço de exílio (escritura do exílio ou representação do exílio da escritura), literatura das fronteiras, entre alguns termos do vasto campo semântico que representa a noção contemporânea da expressão literária

da migração. Migração (forçada ou desejada) que revela em seus deslocamentos um não-lugar, um exílio qualquer, exílio colocado em cena nos seus diferentes estados, exílio do corpo, da alma, da língua e que exhibe os limites do nomeável, marcado, na obra de Duras, pela palavra do indizível, uma palavra ‘estranha’ (e também a palavra do estrangeiro), que evoca uma espécie de “nada”, segundo Kristeva (KRISTEVA, 1987, p. 264), que, em *L’Amant*, é manifestação maior da dor, afligida pela violência do grito e do silêncio que estria a escritura, provocando o *estranho*<sup>12</sup> no leitor. Um silêncio que a narradora explica com a estória “de ruína e de morte” de sua família:

Elle est le lieu au seuil de quoi le silence commence. Ce qui s’y passe c’est justement le silence, ce long travail sur toute ma vie. Je suis encore là, devant ces enfants possédés, à la même distance du mystère. Je n’ai jamais écrit, croyant le faire, je n’ai jamais aimé, croyant aimer, je n’ai jamais rien fait qu’attendre devant la porte fermée.<sup>13</sup> (DURAS, 1986, p. 34,5)

Em *L’Amant* temos uma escritura marcada pelo modo de existência no feminino, pois Duras escreve do ponto de vista da mulher, a que ela própria inventa. Segundo Leclerc, toda mulher que pretende manter um discurso que lhe seja próprio não pode se livrar dessa urgência extraordinária que é ‘inventar a mulher’ (LECLERC, 2001). *L’Amant* revela a escritura de uma mulher migrante que denuncia, que desnuda doenças do homem e das sociedades modernas e pós-modernas, na qual se insere a política da colonização, da qual a narradora exhibe as marcas depositadas na memória; assim como denota uma literatura que acompanha, segundo Kristeva, as aflições certamente desencadeadas pelo mundo moderno, mas que se confirmam como essenciais, transhistóricas (KRISTEVA, 1987, 264), e ao que acrescentamos, transfronteiriças.

Se o texto de *L’Amant* em sua gênese estava destinado a acompanhar um conjunto de fotografias da autora, no qual a palavra deveria compensar a ausência de uma imagem essencial, a do

encontro da jovem com o chinês durante a travessia do rio Mekong; uma vez retiradas as imagens, as palavras continuaram a se articular em torno de fotografias ausentes; o texto redigido no tempo presente muitas vezes sugerindo quase uma legenda para a imagem ausente. Como em um longo, lento e melancólico álbum de fotografias velhas - retratos de um passado de experiência da dor; sensações, cenários e personagens gravados 'no esquecimento fragmentado' da autora se misturam ao tecido ficcional e são, enfim, recriados nas malhas da escritura, em exercício pleno de autoficção.

*L'histoire de votre vie, de ma vie, elles n'existent pas, ou bien alors il s'agit de lexicologie. Le roman de ma vie, de nos vies, oui. Mais pas l'histoire. C'est dans la reprise des temps par l'imaginaire que le souffle est rendu à la vie.*

Marguerite Duras<sup>14</sup>

38

## REFERÊNCIAS

ARMEL, Alette. **Marguerite Duras et l'autobiographie**. Paris: Le Castor Astral, 1990.

BORGOMANO, Madeleine. Une écriture féminine ? À propos de Marguerite Duras. *In: Littérature*. Le lieu / La scène. N°53, 1984. p. 59-68.

BURGELIN, Claude. Comment la littérature réinvente la mémoire. *In: La Recherche*. La mémoire et l'oubli. Comment naissent et s'effacent les souvenirs. N° 344, 2001, p. 78-81.

DURAS, Marguerite. **L'Amant**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.

\_\_\_\_\_. O Amante. Tradução Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora Record, 1995.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.

\_\_\_\_\_. Autobiographie/vérité/psychanalyse. *In: Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris: PUF, « Perspectives Critiques », 1988, p. 61-82.

FREUD, Sigmund. (1898/1996) O mecanismo psíquico do esquecimento.

**Obras psicológicas completas de Sigmund Freud.** Vol. 3. Rio de Janeiro: Imago, p. 249-284.

\_\_\_\_\_. (1899/1996) Lembranças Encobridoras. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud.** Vol. 3. Rio de Janeiro: Imago, p. 285-306.

\_\_\_\_\_. (1914/1996). Recordar, repetir e elaborar. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud.** Vol. 12. Rio de Janeiro: Imago, p. 161-174.

\_\_\_\_\_. O Inquietante. **Obras Completas.** Volume 14. (1917-1920). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras. 2010, p. 328-376.

GLISSANT, Édouard. **Le discours antillais.** Paris : Éditions Gallimard, « Folio essais », 1997.

KRISTEVA, Julia. La maladie de la douleur: Duras. *In: Soleil noir.* Dépression et mélancolie. Paris : Gallimard, « Folio essais », 1987, p. 227-265.

\_\_\_\_\_. Une étrangère. **La Nouvelle Revue Française.** Marguerite Duras. Dossier par Aliette Armel. Mars 1998, N° 542. Paris: Gallimard, 1998, p. 03-09.

LAMY, Suzanne; ROY, André. **Marguerite Duras à Montréal.** Montréal: Solin, 1994

LECLERC, Annie. **Parole de femme.** Paris: Actes Sud, “Babel”, 2001.

LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique.** Nouvelle édition augmentée. Paris: Éditions du Seuil, “Essais”, 1996.

SILVA, Maria Angélica Werneck (da). **Entre memórias e desejos.** O discurso feminino de Gabrielle Roy e Marguerite Duras. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

## NOTAS

<sup>1</sup> *In*: LAMY; ROY, 1994, p. 41. A memória é, de toda forma, um fiasco. Você sabe, aquilo do que trato é sempre a memória do esquecimento. Sabemos que esquecemos, isso é a memória, eu a reduzi a isso. (Tradução nossa.)

<sup>2</sup> Assim se multiplicaram as histórias de errâncias e de exílios: Europa do Leste, antigas colônias, etc, frequentemente dramáticas, a cada vez diferentes. O genocídio dos judeus tinha sido programado para ser um aniquilamento da memória – e é o que viveram muitos dos sobreviventes. As fraturas foram as rachaduras dos elos familiares, mas também

rupturas dos elos culturais e das transmissões simbólicas. Todos os tipos de fios da memória foram cortados. Para alguns, tratava-se – isso podia ser uma questão de sobrevivência – de encontrar pelas palavras os meios de substituir o palavreado e as linguagens simbólicas que não puderam ser legados. (Tradução nossa.)

<sup>3</sup> Ficção de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se quisermos, autoficção, de ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora sabedoria e fora sintaxe do romance, tradicional ou novo. (Tradução nossa.)

<sup>4</sup> DOUBROVSKY, 1988, p. 70. A autoficção é a ficção que decidi, enquanto escritor, de me dar a mim mesmo e por mim mesmo, aí incorporando, no sentido pleno do termo, a experiência do vivido, não somente da temática, mas dentro da produção do texto. (Tradução nossa.)

<sup>5</sup> Em português: “Durante essa viagem, a imagem poderia definir-se, destacar-se do conjunto. Ela poderia ter existido, uma fotografia poderia ter sido tirada, como outra, em outro lugar, em outras circunstâncias. Mas não o foi. [...] Por isso essa imagem, e nem podia ser de outro modo, não existe. Foi omitida. Foi esquecida. Não foi destacada, não foi registrada. A esse fato de não ter existido ela deve sua virtude, a de representar um absoluto, de ser seu próprio autor.” *In*: DURAS, 1995, p. 14

40 <sup>6</sup> Em português: “A história da minha vida não existe. Ela não existe. [...] Por vezes sei disto: a partir do momento em que não for, confundidas todas as coisas, ir ao sabor da vaidade e do vento, escrever é nada. A partir do momento em que não for, sempre, a confusão de todas as coisas numa única por essência inqualificável, escrever é nada mais que publicidade.” *In*: DURAS, 1995, p. 12

<sup>7</sup> Em português: “Certo dia, já na minha velhice, um homem se aproximou de mim num saguão de um lugar público.” *In*: DURAS, 1985, p. 07

<sup>8</sup> As identidades são uma das conquistas do tempo moderno, conquista dolorosa porque ainda não acabou e que sobre toda a face do planeta existem nós, redutos de desolação que contradizem esse movimento. Mas existe também um movimento que caracterizo assim: as identidades de raiz única e forte cedem pouco a pouco lugar às identidades-relações, isto é, às identidades rizomas. Não se trata de desenraizar, trata-se de conceber a raiz menos tolerante, menos sectária: uma identidade-raiz que não mata em torno dela, mas que, ao contrário, estende seus ramos em direção aos outros. O que de acordo com Deleuze e Guattari, eu chamo de identidade-rizoma. (Tradução nossa.)

<sup>9</sup> Como uma espécie de nome próprio – significante vazio no início, como o são os nomes próprios de ficção - ela deixa a escritura produzir nele, pouco a pouco, múltiplos significados: assim, se encontram afastados e relegados

os mitos e as essências - o feminino recusando ser um objeto indefinível, torna-se uma força em movimento, que podemos compreender apenas em sua dinâmica. (Tradução nossa.)

<sup>10</sup> Em português: Tudo acabado, não me lembro mais. Por isso escrevo sobre ela hoje com tanta facilidade, escrevo longamente, detalhadamente, ela se transformou em escrita. In: DURAS, 1995, p. 33.<sup>11</sup> Em português: Muito cedo na minha vida ficou tarde demais. Quando eu tinha dezoito anos já era tarde demais. Entre dezoito e vinte e cinco meu rosto tomou uma direção imprevista. Aos dezoito anos envelheci. [...] Esse envelhecimento foi brutal. Ibid., p. 07,08.

<sup>12</sup> No sentido de *das unheimlich*, de Freud.<sup>13</sup> Em português: “O que acontece é justamente o silêncio, esse lento trabalho de toda a minha vida. Ainda estou lá, na frente daquelas crianças possessas à mesma distância do mistério. Jamais escrevi, acreditando escrever, jamais amei, acreditando amar, jamais fiz coisa alguma que não fosse esperar diante da porta fechada.” In: DURAS, 1995, p. 30.

<sup>14</sup> In: ARMEL, 1990, p. 131. A história da sua vida, da minha vida, elas não existem, ou então trata-se de lexicologia. O romance da minha vida, de nossas vidas, sim. Mas não a história. É na retomada dos tempos pelo imaginário que o sopra é devolvido à vida.

# A utopia narrativa de Nélida Piñon: cartografias de uma memória de lacunas e silêncios

Arnaldo Rosa Vianna Neto (UFF)

## A utopia narrativa: memória e invenção

*Enquanto a história hierarquiza, a memória segreda, conspira, tem o mérito de nem sempre saber que sabe. [...] E por ser de natureza peregrina, cega, desatenta, a memória está em todas as partes. Assim como a narrativa está também em todos os rincões.*

*Nélida Piñon, O presumível coração da América*

42

*Pois sempre a realidade se sujeita aos caprichos da trama humana, a narrativa estende-se, recusa parágrafo final. Insinua que ninguém tem o poder de decretar o esgotamento da memória, portanto, o final da história.*

*Nélida Piñon, O gesto da criação*

No quadro das versões da história das Américas, além da história oficial de inspiração europeia, incluem-se as múltiplas versões não oficiais do passado construídas em uma discursividade marginal que constitui a carência identitária mais grave herdada do *ethos* colonial, definida por Daniel Sibony, em *Entre-deux: l'origine en partage* (1991), como “une **épreuve** narcissique pénible”<sup>1</sup>. Ao se analisar o lugar dessa margem na constituição identitária de

povos que sofreram o processo de colonização, torna-se evidente o estigma da exclusão:

[...] découvrir que notre origine est contaminée par des gens qu'on n'aime pas (ou, alors, on ne les aime pas parce qu'on croit qu'ils l'on marquée, contaminée, contrariant, ainsi, nos fantômes d'identité). Or, c'est l'histoire qui pousse les sujets et les groupes à oser cette mise en question, à oser s'approcher du point brûlant où les origines s'ignifient et brûlent sans se consumer. <sup>2</sup>  
(SIBONY, 1991, p. 44)

A busca de uma extraterritorialidade em que se inscrevem as identidades migrantes das Américas revela espaços de alteridades que parecem provocar um sentimento de orfandade em povos que, por estarem em processo de permanente construção identitária, passam também pela necessidade de identificação com um passado longínquo. Esse vazio identitário, característico de povos que sofreram choques culturais, rupturas, perdas, interações e recomeços, identifica-se no processo de resgate e reelaboração de memórias desenvolvido no exercício da narrativa literária. Tal exercício se revela na construção do discurso ficcional em um sistema de interlocução entre alteridades hegemônicas e marginais, como se esses silêncios e/ou essas lacunas pudessem ser preenchidos pela reconstituição de uma memória longa resgatada dos imaginários coletivos. Ao se considerar, pois, o discurso literário como lugar de cruzamento dos discursos histórico e social que identificam as nações, é fundamental conceder-lhe o estatuto de suplemento <sup>3</sup> de todas as identidades que o constituem em uma coabitação identitária mútua sem exclusão das diferenças. Situando-se o Brasil em um contexto histórico e social que tem a marca do pós-colonialismo cultural, ao se articularem os lugares produtores de memórias culturais, interroga-se a exclusão identitária nas fronteiras das representações imaginárias do “outro”. Nessa relação, tomando-se o discurso literário como “lugar” de memória e passagem, de enraizamento e errância, inscrições e

transgressões *etho*etnoculturais, pode-se dizer que interrogar o ato de produzir literatura implica a questão da construção identitária. Nesse sentido, a literatura ganha um estatuto particular, como discurso privilegiado de encontro de imaginários. É esse desejo de identidade que se revela nas narrativas de Nélide Piñon, através da representação ficcional de uma complexidade de signos em diálogo, de fragmentos de memórias diversas.

Teorizando sobre o discurso literário na construção da narrativa de *Fundador* <sup>4</sup> (1997), Nélide Piñon escreve que a função do escritor é a de inventariar a memória, uma vez que a narrativa se constitui no jogo entre memória e invenção, configurando-se como uma oferenda ao leitor: “Eu lhes ofertei a memória como dádiva, o que mais querem?” (PIÑON, 1997, p. 159). Prestigiando o poder transgressivo da memória, a escritora desconstrói o monolitismo histórico, privilegiando as migrações narrativas na articulação desses dispositivos discursivos. Assim, se evidenciam, em seus romances, a incompletude e/ou o inacabamento constituídos pela suplementaridade narrativa da margem excluída do texto “original”: “Pois sempre a realidade se sujeita aos caprichos da trama humana, a narrativa estende-se, recusa parágrafo final. Insinua que ninguém tem o poder de decretar o esgotamento da memória, portanto, o final da história” (PIÑON, 1997, p. 86-7). Inscreve-se, pois, nesse suplemento, a impossibilidade de resgate da origem e acentua-se a valorização das diferenças em um jogo de relações, no qual se releem construções essencialistas, uma vez que se tem por base o princípio da diferença, ou seja, um elemento só significa se remetido a outro, passado ou futuro, em uma economia de traços, como teoriza Jacques Derrida em “La pharmacie de Platon” (1971). Ou como escreve Daniel Sibony:

[...] la dynamique de l’‘origine’ est de ‘bouger’ le temps, de mouvoir l’histoire, grâce au mouvement entre-deux. L’histoire - les mouvances du temps, avec rythmes et périodes - tient à ce que

l'origine se quitte et se retrouve, se laisse secouer par sa question ou se fige. L'histoire c'est ce qui arrive à l'origine, ce qui lui arrive du fait qu'elle est fissurée, partagée, perdue, qu'elle n'est pas d'un seul tenant. [...] Et l'origine n'est dans l'histoire, et dans le temps qui se conjugue, qu'en déployant son morcellement. Sinon elle n'est qu'une résistance crispée aux remous de l'histoire. <sup>5</sup> (SIBONY, 1991, p. 43)

Aí, nesse *mouvement entre-deux*, subverte-se a matriz canô-nica com o enxerto de uma discursividade marcada por elementos característicos da movência que a identifica, como lembra o sociólogo canadense Gérard Bouchard <sup>6</sup> em “L'Américanité inachevée” (1997):

[...] dans l'ensemble, l'évolution des pays d'Amérique latine depuis le XVIe siècle relève bien du modèle de la reproduction dans la différenciation plutôt que du modèle de la continuité. Mais il est non moins assuré que ce parcours général apparaît désuni en divers points, qu'il a connu bien des ratés et qu'il a été accompagné de doutes, d'ambiguïtés et même de contradictions qui n'ont pas toutes été surmontées encore aujourd'hui. Cet autre versant du passé - et du présent - latino-américain donne à penser que l'américanité qui s'est construite, depuis cinq siècles, sur ce continent, demeure fragile, pleine de tensions et, dirons-nous, inachevée. <sup>7</sup> (BOUCHARD, 1997, p. 32)

Tomando-se, pois, as Américas como um continente onde se constituíram sociedades complexas elaboradas pela hibridização, ou não, de diversas etnias e culturas, pelos processos de inclusão <sup>8</sup> e exclusão radicais ou relativos, resultantes dos movimentos migratórios que se sucederam ao longo dos quinhentos anos de sua formação histórica, pode-se dizer que Nélida Piñón, buscando (re) constituir o mosaico dessa americanidade inacabada, se apropria de referenciais culturais nos quais se identificam diferentes épocas e uma pluralidade de povos. Reproduz-se, pois, em sua narrativa, o intrincado e complexo processo de construção dos imaginários coletivos e das utopias fundadoras características das construções

discursivas de povos que expuseram suas construções ideológicas aos inevitáveis conflitos decorrentes dos choques *ethno*culturais impostos pelas exigências geopolíticas, ao transferirem para as Américas suas formas de pensar e organizar o cotidiano, contribuindo, assim, para a elaboração de construções identitárias complexas.

A história dos movimentos de desterritorialização e reterritorialização, advindos das migrações motivadas pelas políticas expansionistas, pelo mercantilismo e pelas utopias edênicas que povoaram o imaginário quinhentista, constitui, em intertexto com representações de construções discursivas bíblicas e literárias diversas, o núcleo gerador do enredo de *Fundador* (1997). Reelaborando acontecimentos históricos do passado, os narradores do romance trabalham com dois sistemas discursivos, a mitologia bíblica e a história oficial, subvertendo-os e produzindo novos dispositivos discursivos que têm as marcas do pós-colonialismo e do pós-modernismo na América Latina. Em “Moldando o pós-moderno: a paródia e a política” (1991), Linda Hutcheon ressalta o jogo entre a realidade histórica e o real ficcional, definindo os papéis da arte e da história a partir da impossibilidade de resgate dos “objetos fundamentais do passado” na reconstituição de uma historicidade da margem, considerando o valor de identidades discursivas contingenciadas pela mesma impossibilidade de se escrever a origem:

O que o pós-modernismo faz é contestar a própria possibilidade de um dia conseguirmos conhecer os “objetos fundamentais” do passado. Ele ensina e aplica na prática o reconhecimento do fato de que a “realidade” social, histórica e existencial do passado é uma realidade discursiva quando é utilizada como o referente da arte, e, assim sendo, a única “historicidade autêntica” passa a ser aquela que reconheceria abertamente sua própria identidade discursiva e contingente. (HUTCHEON, 1991, p. 45)

É nesse sentido que a narrativa de Nélide Piñon incorpora os referenciais políticos e históricos do passado com os quais trabalha

em *Fundador* (1997), acrescentando a eles o suplemento necessário para suprir a falta do significado histórico, multiplicando histórias no seio de outras histórias e intertextualizando a série discursiva da narrativa ficcional com a da narrativa histórica. Revela-se assim, em sua narrativa, uma nova ordem do discurso, cujos vetores são a pluralidade, a fragmentação, o inacabamento e a heterogeneidade que se caracterizam, no romance pós-moderno, por uma série de procedimentos, como a intertextualidade, nos quais se multiplicam não só alusões literárias, mas também citações não literárias, e a autorrepresentação narrativa, que opera na produção do texto, entre outros recursos, com a reduplicação, a *mise-en-abyme* ou a metaficção na construção da metáfora literária.

Entende-se como metaficção toda e qualquer ficção, não necessariamente literária, que se refira a si própria ou fale de si, seja preocupando-se com a matéria-prima de que se tece (signos, símbolos, códigos, intertextos, ficcionalidade, adesão e/ou distanciamento do receptor e/ou do autor etc), ou com suas vertentes semióticas, a sintática, a semântica e a pragmática. Quando os discursos metaficcionais são literários, o movimento de introversão do discurso literário sobre a sua própria singularidade tende a repercutir sobre o sistema do qual faz parte o código, ou o policódigo literário, ao promover, em determinados contextos e situações de comunicação a sua remodelação. Segundo Roman Jakobson (1963, p. 220-1), o exercício da função metalinguística (que se concentra sobre o código) não se opõe diametralmente à função poética (que se concentra sobre a mensagem), antes é um recurso semiótico de remodelização, passível de dinamizar a função poética, operando uma condensação de ambas as funções que coexistem e se complementam.

Em *A força do destino* (1988), paródia da ópera de Verdi, romance que atua como poética ou roteiro teórico de seu *corpus* literário, ou seja, uma metaficção narrativa, Nélida Piñon articula os temas geradores da narrativa com a série conceitual que os en-

gendra, como o tempo e a memória, o *continuum* genealógico e as migrações identitárias, as fronteiras entre o real empírico e o real ficcional, travessias e peregrinações narrativas, fornecendo roteiros e pistas que orientam a leitura do texto paradigmático:

Talvez me queiras submissa a histórias cujo sentido do real se concilie com fatias de uma realidade oficial, de modo que me seja fácil segui-las. Mas de que me serviriam estas vidas sólidas, com telhado e vigas mestras, que se deixam ligeiramente retocar e jamais se transfiguram. Encarregadas da obediência e da colheita, elas proíbem qualquer transgressão. [...] Não pretendo cingir-me aos parceiros brandos, de calendário ocupado com festas previstas desde o nascimento até o cortejo da morte. (p. 101); [...] Afinal, não sou testemunha de fé, e não tenho firma no cartório da Erasmo Braga. [...] Minha narrativa é porosa, deve mesmo receber cunhas de madeira em sua matriz, mas nada tão forte que lhe arrisque a autonomia. (PIÑON, 1988, p. 31-2)

48

Atenta à enorme diversidade de registros culturais, a escritora compôs, em sua narrativa, um arquivo de memórias identitárias que, ao circularem em sua obra, entrecruzando-se, transgredindo barreiras cronológicas e espaciais, permitem deslocar e reinterpretar as Américas para além das fronteiras do continente americano, submetendo o leitor a um intenso trabalho de decifração textual. Assim, nos temas abordados em *Fundador* (1997), reescrevem-se ficcionalmente mitos fundacionais e de origem que mantiveram, ao longo da história, formações discursivas em torno das quais se consolidaram e se legitimaram matrizes colonizadoras.

Nos três temas geradores da narrativa de *Fundador* (1997), a busca da Terra Prometida, a construção da cidade sagrada e a fundação de uma nova raça <sup>9</sup>, a escritora relaciona vertentes fundadoras da civilização ocidental com o objetivo de discutir a unidade original. A retomada metafórica dessas vertentes se dá ao longo da narrativa em vários episódios, como no momento em que *Fundador*, protagonista do romance, escraviza nove (ressaltando-se a compo-

sição triádica) homens selecionados por ele para a reinvenção da cidade sagrada em terras americanas: “Construir uma cidade pedia invento” (PIÑON, 1997, p. 49). Reiteram-se, na narrativa, índices e citações de Jerusalém reterritorializada em terras americanas, como na descrição do quarto de Fundador: “As paredes enfeitadas de ramos de oliveiras. A triunfal entrada de Jerusalém. Disseram-lhe e ele nem respondeu: - Mais respeitável que a morte de um homem, é este homem viver construindo uma cidade” (PIÑON, 1997, p. 48). Ou: “Acaso Jerusalém fizera-se sua paisagem? [...] não tivesse se escondido entre os mapas, tamanha incerteza as terras de sua invenção produziam” (PIÑON, 1997, p. 169). A construção, pois, de Jerusalém, em torno da qual se organizaria a constituição da nova raça pretendida pelo conquistador, está a cargo dos nove homens de Fundador: “[...] desde que os conheceu, nunca contrariaram os apelidos que lhes dera, correspondendo às célebres façanhas, três gregas, três cristãs, três judaicas, antes buscavam merecê-los, porque também eles reverenciavam a coragem” (PIÑON, 1997, p. 64).

49

A reincidência de composições triádicas aponta para uma leitura cabalística <sup>10</sup> em curso no texto de *Fundador* (1997). As instâncias narrativas do romance articulam diferentes núcleos geradores de enredo que se constroem em complexo diálogo intratextual, urdido na tessitura enigmática do romance em torno do número três. Nos primeiros capítulos, desenvolvem-se quatro núcleos que se fundem, no desenrolar da trama, na busca significativa de execução do número três em todas as instâncias narrativas. Os ícones, em torno dos quais se constroem as tramas dos três núcleos narrativos e se unem os enredos, são também três: uma espada e dois mapas. A decifração do enigma-chave do romance está nas mãos do personagem que consegue reunir os três ícones.

A constituição do mosaico histórico ficcional de Fundador (1997) marca-se pelas rupturas que caracterizam o romance pós-moderno, tornando-se visível, no nível do enunciado, a transgressão

de códigos e interditos narrativos e, no nível da enunciação, a desconstrução de conceitos de ordem e harmonia, a desterritorialização de invariáveis éticos e étnicos universais e originários, a subversão de noções canônicas de fechamento, distanciando-se do projeto iluminista da subjetividade como totalização, prática que toma formas diversas, como a desordem espaço-temporal, a acronologia, a representação fragmentada dos personagens e a cisão do eu narrativo. A urdidura do enredo no romance contemporâneo, como se sabe, privilegia o labirinto linguístico, a linguagem que se enovela sobre si própria, (des)construindo regras e convenções no jogo de signos e símbolos. Nessa dinâmica, a narrativa, verticalizando-se, desprestigia a horizontal e progressiva configuração cronológica e sequencial dos eventos, indo ao encontro de múltiplas, justapostas e/ou sobrepostas dimensões do tempo, simultaneamente interior e exterior, linear e mítico (circular, ou melhor, espiralado), tempo do enunciado e da enunciação, da escrita e da leitura. Assim, chaves de leitura são, muitas vezes, constituídas pela própria figura do protagonista atuando em núcleos narrativos, cuja ação se desenrola em uma dimensão temporal futura, constituindo-se um movimento de simultaneidade e circularidade, como se as dimensões de tempo na busca de decifração dos enigmas históricos transfigurados em texto fossem ignoradas. Enquanto se buscam, no futuro, peças-chave para a solução de ações que ficaram inacabadas no passado, simultaneamente faz-se necessária a reconstituição da história, ou da realidade discursiva desse passado para a resolução de seus enigmas, unindo-se assim os núcleos narrativos. Em *Fundador* (1997), o intrincado jogo narrativo do romance envolve seis protagonistas que representam, na trama narrativa, papéis que ressignificam o sentido histórico da heroicidade épica e da textualidade mitológica bíblica: em três personagens cruzam-se representações de profetas e patriarcas bíblicos com sábios da Antiguidade, detentores do conhecimento científico (matemática, astronomia, astrologia) e de

ciências ocultas; nos outros três, que atuam como conquistadores e desbravadores de terras, enxertam-se representações de figuras messiânicas.

Emblematicamente ligados à representação de figuras milenares, os três velhos que protagonizam a trama, Ptolomeu, Teodorico de Antióquia e Stamponato, é que “estocam” a memória que mantém vivo o roteiro labiríntico onde se indica a utopia narrativa fundadora da cidade sagrada, sem, entretanto, apontar o final da história. Multiplicam-se, assim, na inesgotável memória dos velhos, os traçados do roteiro de Jerusalém. Também a interferência dos ícones já citados (a espada e os mapas, migrados de núcleos que se desenvolvem no passado) determina a retomada de episódios do passado, no desenrolar da trama dos outros núcleos narrativos, cujos referentes localizam-se na Antiguidade histórica e no Antigo Testamento bíblico, em um futuro narrativo elaborado no real ficcional contemporâneo.

Essas migrações intratextuais tornam complexa a elaboração da dimensão temporal na narrativa e expressam o resultado de uma unidade marcada pela simultaneidade de ações entre passado, presente e futuro. A ocorrência simultânea das três dimensões temporais constitui uma espécie de transtempo que interfere na produção de ações e situações narrativas e concorre para tornar visível a construção de características que identificam formações culturais desenvolvidas nas Américas, uma vez que a concepção de tempo, na produção das práticas culturais e na organização do pensamento das coletividades novas (Cf. BOUCHARD, “La diversité contre la nation”, 1997), não reproduz a concepção cronológica através da qual evoluiu a civilização ocidental. Dizendo de outra maneira, desenvolveram-se no continente americano, ao longo de quinhentos anos, construções culturais, cujos elementos referenciais, como práticas cotidianas e imaginários coletivos, têm produzido, em suas (re)elaborações, significados e estéticas complexas que se manifestam em um conti-

num temporal diverso do *chronos* ocidental, ou seja, a construção e o desenvolvimento de civilizações nas Américas cumprem-se no sentido de uma simultaneidade temporal, uma acronologia ou uma queima de etapas da cronologia ocidental. Em *A força do destino* (1988), Nélica Piñon problematiza essa acronologia, interrogando o enigmático jogo de *chronos*:

O tempo traía-me a cada instante. Ajustava-me a uma marcação sem regras e, por cima, absorvendo o seu próprio conteúdo poroso. Ainda assim, iludia-me em pensar que podia deslocá-lo a meu gosto, conservando-o sempre sob meu jugo. Esquecia-me, porém, de que ignorava a sua real medida. Pois nada o queria simbolizar para que melhor ele se traduzisse diante de mim. Nem os dias, o ano, o futuro, os sentimentos. Nada explicava sua passagem [...]. (PIÑON, 1988, p. 50)

52 No jogo textual com o tempo, a escritora absorve seu “conteúdo poroso”, reproduzindo-o quando, ao “enveredar por vias diversas”, se descobre no intrincado palimpsesto narrativo: “A pretexto do tempo, enveredo por vias diversas, mal equilibrada sobre os fios de cobre” (PIÑON, 1988, p. 51). Desconstruindo-se o *chronos* histórico com o enxerto de outras situações narrativas, recupera-se a continuidade interrompida, necessária ao resgate de memórias e identidades, à reelaboração de mitos fundadores e sua projeção em um futuro próximo. O labirinto urdido entre os núcleos resulta dessa intrincada tessitura temporal e o fio narrativo que articula a progressão temática do enredo depende do trânsito de personagens e da interferência de índices e/ou informantes narrativos que migram do núcleo projetado no futuro para os outros enredos construídos no passado. A chave para a leitura dos núcleos está no nível de construção dos personagens, no acompanhamento do trânsito de um dos protagonistas por todos os enredos, e de outros protagonistas que teriam encarnado a vida de personagens que os antecederam no desenrolar da mesma trama desenvolvida em núcleos diferentes. O

processo de interação entre os três tempos, que distanciam os núcleos narrativos uns dos outros, atinge seu maior grau de aproximação no final do romance com o desfecho de ações iniciadas nos núcleos localizados no passado em construções de enredo projetadas no futuro, caracterizando-se as instâncias narrativas de espaço e tempo por um intrincado jogo de migrações intratextuais. Esse jogo foi elaborado pela dupla intromissão de um mesmo personagem, cuja história se desenvolve no século XX, nos enredos do passado e do futuro, unindo as pontas de dois caminhos que pareciam correr em direções opostas, mas que acabam por se cruzar em um determinado ponto, como o relato de memórias fragmentadas a se reconstituírem na narrativa. A escritora, teorizando sobre a memória e prestigiando especialmente a memória de velhos, em “O gesto da criação: sombras e luzes” (1997), explica o processo de montagem de sua narrativa:

E o escritor, em especial, está sempre em alerta. Busca, de forma desabrida, a memória produzida pelas tribos e estocada pelos velhos. [...] Através de suas memórias esfaceladas, observei que as realidades, no melhor dos universos, atuam em linhas paralelas. Ao percorrer-se uma linha, pula-se para a outra, esta outra chegando-nos em ritmo diverso. É uma outra narrativa opondo-se à primeira, embora sucessivas. Linhas paralelas de um conglomerado de narrativas. (PIÑON, 1997, p. 86-7)

53

### **Américas inacabadas: memórias e identidades migrantes na paródia pós-moderna**

*Quem sabe ainda percorrerei terras sem nome e marca, que se poderiam chamar américas, libertas, severas, enfim a multiplicidade das alcunhas.*

*Nélida Piñon, Fundador*

*E o que é a memória senão a migalha, a pegada? O homem vai espalhando memórias pelas veredas como se fossem migalhas.*

*Nélida Piñon, Fundador*

Das narrativas de Nélide Piñon destaca-se um referencial no qual se pode ler a inscrição de construções culturais que diferenciam sua obra como núcleo de produção de um *ethos* discursivo latinoamericano complexo e profundamente enraizado em uma memória que, embora polissêmica, deixa entrever a hispanidade herdada de uma genealogia originária da Galícia que o fluxo migratório do início do século radicou no Brasil. Nélide Piñon é apontada por Vargas Llosa como referência, na América Latina e no Brasil, de uma narrativa onde se tornam visíveis memórias do palimpsesto ibérico que, na interminável viagem narrativa de onde emerge a condição latino-americana, integram o discurso da americanidade. Desenhando a paisagem de suas raízes culturais, a escritora preenche lacunas e silêncios da historicidade brasileira, revitalizando mitos do mundo ocidental presentes em imaginários não privilegiados nas matrizes discursivas identitárias e recupera, assim, alteridades latino-americanas pouco presentes na composição narrativa do mosaico cultural nacional. Em *O presumível coração da América* (2002), uma coletânea de discursos pronunciados ao longo de sua carreira que pode ser tomada como uma autobiografia a retalhos, a escritora narra-se a si própria, anotando dados que, tomados como referencial de pesquisa, apontam pistas para a leitura da ficção:

Muitas vezes confessei que sou brasileira recente. Minha família, no Brasil, é mais jovem que as palmeiras imperiais do Jardim Botânico. Carrego comigo a sensação de haver eu mesma, desembarcado na Praça Mauá, no início do século, no lugar dos meus avós, em busca da aventura brasileira. [...] Temo, muitas vezes, haver chegado ao Brasil com irreparável atraso. [...] Trago, sim, comigo, junto à atração pelo novo, as hesitações típicas de quem penetra um país pela primeira vez. E desconhece os costumes locais implantados há mais de quatrocentos anos. (PIÑON, 2002, p. 77-8)

A condição de “brasileira recente” realça a situação de exílio da

escritora dividida entre duas narrativas, a do Brasil e a da Espanha, entre o dever de narrar a pátria “nova” e real e a nostalgia da pátria imaginária perdida na memória atávica. Esse entre-lugar movente, de cartografias sobrepostas, marcado pela (des)territorialização de imaginários e fronteiras culturais, constitui o universo narrativo da escritora que, no trânsito entre as duas geografias, interroga a noção de pátria:

Nutri sempre profunda nostalgia por uma Galícia que conheci menina, mal sabendo que existia a geografia dos homens e que cada terra - dentro dessa estranha noção de pátria - levava um nome. Um nome no mapa, um nome na alma. [...] Apraz-me porém confessar que sou filha desta América mestiça, de fusão lusa e ibérica, de genealogia des governada e rica. Filha também desta nação cujo repertório civilizatório, proveniente de suas diversas línguas e de suas regiões autônomas, concilia-se com as raízes inaugurais do continente latino-americano. (PIÑON, 2002, p. 59)

É na desconstrução dessa noção de pátria como fronteira geográfica e sua reinvenção nas cartografias narrativas dos imaginários complexos em constante mutação e movência que se elabora o texto de Nélide Piñon. A pátria imaginária do exilado, utópica e mítica, fundada na realidade narrativa é, segundo Edward Saïd, em *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* (2003), uma “declaração de pertença a um lugar, a um povo, a uma herança cultural” (SAÏD, 2003, p. 49). E isso se produz em uma narratividade na qual se inscrevem “seus pais fundadores, seus textos básicos, quase religiosos, uma retórica do pertencer, marcos históricos e geográficos, inimigos e heróis oficiais” (SAÏD, 2003, p. 49). É essa pátria fundada na narrativa, na construção narrativa de um *ethos* linguístico e cultural, que o exilado busca para “rechaçar o exílio” e “lutar para evitar seus estragos” (SAÏD, 2003, p. 49). A narrativa de Nélide Piñon, na busca das “raízes inaugurais do continente latino-

-americano”, engendra-se, pois, nessa retórica do pertencimento de que fala Saïd. Nesse sentido, toma-se como citação emblemática do texto de Nélide Piñon, a noção de pátria como invenção utópica, desterritorializada, movente, mutante e múltipla, como se lê em *Fundador* (1997): “Quem sabe ainda percorrerei terras sem nome e marca, que se poderiam chamar américas, libertas, severas, enfim a multiplicidade das alcunhas” (PIÑON, 1997, p. 179).

Nesse sentido, em *Fundador* (1997), Nélide Piñon, além de reinterpretar a conquista das Américas, expõe metaforicamente a problemática das construções identitárias a partir dos contextos colonial e pós-colonial até a segunda metade do século XX. Tendo-se reconhecido toda ou parte dessa dinâmica *ethohistoriográfica* em *Fundador* (1997), pode-se dizer que o romance brasileiro representa-se na textualidade americana, quando se identificam, nas séries ficcionais da escritora, práticas de rupturas, apropriações e recomeços que constituem o processo de construção da americanidade. Sendo as narrativas de Nélide Piñon elaboradas no exercício desses mecanismos, é legítimo afirmar-se que são representações do romance americano. Nesses mecanismos, metaforizam-se figuras estudadas por Bouchard em *L’Amérique, terre d’utopie?* (2002), conferência realizada no Brasil em 2002, como resultantes do processo de deserddamento (*déshérence*) europeu, cuja manifestação é o mal do herdeiro (*le malaise de l’héritier*) ou do deserddado (*déshéritier*), onde se engendra a concepção de abastardamento (*bâtardise*):

Ce nouveau rapport au monde qui semble se constituer au croisement du désarroi postmoderne et de la déshérence européenne, c’est ce que j’appelle la position du bâtard. Je précise tout de suite que ce rapport n’est évidemment pas exclusif; il n’est qu’une figure en train de prendre forme, parmi d’autres, dans le foisonnement actuel de la culture. Mais il n’est pas une figure quelconque dans la mesure où elle prend la stature d’une sorte de paradigme, d’un principe producteur et organisateur des perceptions et des connaissances.<sup>11</sup> (BOUCHARD, 2002, p. 3)

Esses processos de ruptura com os modelos sociopolítico e cultural colonizadores, de apropriações culturais múltiplas e de re-omeços ou (re)construções identitárias, identificadas na hibridização de referências apropriadas (inclusive as das ex-metrópoles), definem os mecanismos que constituem o conceito de paródia na ótica de Gérard Bouchard, Bernard Andrès e Affonso Romano de Sant’Anna. Em diálogo com Bouchard, Bernard Andrès, em *Coerção e subversão* (1999), argumenta que, “se há a coerção da herança institucional, é preciso invertê-la pelo jogo paródico” (1999, p. 136-7). Teorizando sobre o jogo de apropriações da paródia textual, onde o pré-texto é o lugar em que se pratica não só a desconstrução de referenciais, mas também sua reconstrução crítica, Affonso Romano de Sant’Anna, em *Paródia, paráfrase & cia* (1985), defende a tese de que a paródia se caracteriza pelo assassinato do *pater* do texto, ou seja, do *logos* autoral, na busca sociopolítica e cultural da inscrição da diferença, de outras autorias marcadas por manifestações desviantes. Segundo o ensaísta, a paródia é um “jogo de sedução a partir do material dissonante”, ou o “discurso da tentação” (1985, p. 33), que, indesejável aos paradigmas institucionais, subverte o institucional ocidental. Assim, conclui-se que o que seduz na elaboração da paródia, é exatamente o contracanto, o desvio. Na produção de um contradiscurso americano, a paródia desenvolve-se, portanto, como prática cultural cuja estratégia é a de distância ou de “repetição em diferença” com relação ao outro, à autoridade do outro, lugar de reivindicação da (ex)centricidade como discurso diferenciado, suplementar e transgressor. A fundação da americanidade passa, pois, pela construção da discursividade paródica em cuja matriz se pode trabalhar a tensão no jogo das construções identitárias brasileiras.

A leitura do processo de instituição da discursividade paródica e suas relações dialógicas políticas e culturais, tem, na análise das séries discursivas de Nélide Piñon, o suporte teórico dos conceitos de Linda Hutcheon em *Uma teoria da paródia* (1989) e em *Poética do*

*pós-modernismo* (1991). Analisando o papel da paródia no contexto pós-moderno, a partir da leitura de Linda Hutcheon e do ensaio *Parody: ancient, modern and post-modern* (1993) de Margaret Rose, a ensaísta Eloína Prati dos Santos destaca, em “A paródia pós-moderna como ficção descolonizante” (2000), citando Margaret Rose, que “os usos pós-modernos da paródia recuperaram e ampliaram de tal maneira suas funções que é impossível subestimá-los ou reduzi-los” (SANTOS, 2000, p. 53), e que, segundo Linda Hutcheon, “a virada a favor da paródia pode refletir o que, nos dias de hoje, os teóricos europeus denominam a crise do sujeito, ou seja, a crise em toda a noção do sujeito como fonte coerente e constante de significação” (HUTCHEON, 2000, p. 318). Assim sendo, o exercício da paródia é tomado como forma de intervenção cultural e política de subversão da autoridade discursiva, caracterizando o que se chama de paródia pós-moderna, ou seja, um amplo questionamento da própria civilização ocidental, através de reinterpretações da sociedade, da arte e da cultura, expresso, por exemplo, na narrativa ficcional por “um tipo de escritura caracterizada pela autorreflexividade, pela transgressão das fronteiras de gênero, pelo uso da ironia e por sua obsessão pelo passado” (HUTCHEON, 2000, p. 318). Nesse sentido, segundo Naomi Hoki Moniz, em “Nélida Piñon: a questão da história em sua obra” (1997), a escritora, praticando a subversão paródica em suas narrativas, produz “uma espécie de texto protopósmoderno” (MONIZ, 1997, p. 101), antecipando-se às construções pós-modernas.

Ainda segundo Naomi Hoki Moniz, o talento criativo de Nélida Piñon é um “para-raios de sua época e é sustentado teoricamente pelos estudos [...] dos pós-modernistas e desconstrucionistas” (MONIZ, 1997, p. 100-1). O texto de Nélida Piñon inclui-se ainda, em uma concepção pós-moderna, no conceito da metaficção histórica de Linda Hutcheon (1991), quando inscreve os imaginários de passados históricos, transgredindo fronteiras temporais para recuperar parodicamente em seu texto uma historicidade rasurada. Em “Moldando

o pós-moderno: a paródia e a política”, Linda Hutcheon ensina que a paródia estrutura-se contra o fechamento e o sentido único e centralizado do texto, tornando-se a categoria de representação do (ex)cêntrico, do marginalizado, por uma ideologia dominante, e é uma das formas literárias pós-modernas “favoritas desses escritores [...], pois eles trabalham ao mesmo tempo de dentro e de fora de um contexto culturalmente diferente e dominante” (HUTCHEON, 1991, p. 58). Se a paródia é, como pensa Linda Hutcheon em *Uma teoria da paródia*, “uma forma de autorreferencialidade e possui implicações ideológicas” (HUTCHEON, 1989, p. 41), o que Nélide Piñon faz não é a correção da representação e suas exclusões, mas a escrita dessa referencialidade a partir de uma perspectiva híbrida, onde o texto literário inclui e relê o histórico e o antropológico em um sistema de interdiscursividade, termo “mais preciso que intertextualidade para as formas coletivas de discurso dos quais o pós-moderno se alimenta parodicamente, como a literatura, a história, a antropologia etc” (HUTCHEON, 1991, p. 169).

59

As reflexões sobre a situação do Brasil em um entre-lugar discursivo, o que lhe permite produzir discursos a partir das situações pós-moderna e pós-colonial, referendam-se na leitura de Eloína Prati dos Santos (2000) sobre as considerações de Walter Mignolo (1996) quanto ao lugar do discurso pós-moderno e pós-colonial: “[...] os discursos pós-moderno e pós-colonial devem ser tratados como discursos contra-modernos, o primeiro reagindo a um discurso capitalista e mais localizado no primeiro mundo, o segundo opondo-se a um discurso imperialista e mais localizado na periferia, entre os países emergentes” (MIGNOLO, 1996, p. 320). Ainda segundo Mignolo, o que permite associar esses dois movimentos é a qualidade contradiscursiva (tomada como a característica mais relevante do prefixo pós), que o caracteriza como prática paródica, quando age sob a forma de “intervenções culturais e políticas, convertendo a política de identificação, em parte, em ‘política de colocação’, sempre

ênfatisando que os *loci* enunciativos não são dados, mas criados através de sua representação” (MIGNOLO, 1996, p. 320).

Nas construções paródicas de Nérida Piñon, há uma apropriação de passados intertextuais que se reescrevem em dimensões diversas. Em seus romances, a paródia se dá como manifestação suplementar da diferença em uma narrativa que se caracteriza, como já se disse, citando Hutcheon, em sua obsessão pelo passado, na transgressão das fronteiras de gênero e na autorreferencialidade, como forma de intervenção cultural e prática de subversão da autoridade discursiva que constituem o exercício paródico. A complementaridade paródica constitui-se, pois, nos romances de Nérida Piñon, na recuperação de uma memória discursiva recalcada pelo *logos* institucional que se encontra dispersa em passados intertextuais. São esses passados que ela inscreve em sua narrativa com a diferença do discurso feminino, como se lê em “O gesto da criação” (1997): “Tenho gosto em servir à literatura com memória e corpo de mulher. Em mim residem os recursos sigilosos que a mulher engendrou ao longo da história” (PIÑON, 1997, p. 93-4). Concorrem, para essa reescrita, o cruzamento de documentos, relatos, cartas, crônicas e depoimentos que, assinalados com o discurso transgressor da paródia, contribuem para a reinvenção da história das Américas nas narrativas ficcionais de Nérida Piñon.

O estudo da produtividade de suas narrativas, altamente marcadas por movências e mutações de construções identitárias, pode evidenciar, na prática textual, a construção de um suplemento paródico em que se retoma uma discursividade rasurada e se elaboram matrizes oriundas do próprio exercício da inventividade, quando a reconstituição histórica falha na decifração dos enigmas discursivos. A própria escritora registra esse exercício, consciente da polifonia interdiscursiva que, dinamizando o jogo narrativo - “O leque mitológico, que se abre à nossa frente, deixa-nos entrever um repertório ainda inexplorado, constituído certamente de pautas

essenciais à identidade latino-americana” (PIÑON, 2002, p. 38) -, autoriza a costura de retalhos que ela emenda na trama textual reinventando Penélope e/ou Scherazade: “O mundo da imaginação autorizando-me a cometer desatinos, a invalidar histórias herdadas. A emendá-las a meu critério, umas às outras” (PIÑON, 2002, p. 61). Ou a recolher as migalhas que sobram da fragmentação da memória com as quais traça os roteiros de sua narrativa, como se lê em *Fundador* (1997): “E o que é a memória senão a migalha, a pegada? O homem vai espalhando memórias pelas veredas como se fossem migalhas” (PIÑON, 1997, p. 86).

Em *Fundador* (1997) referencia-se uma memória de mais de mil anos, migrante entre os imaginários ocidental e oriental (Oriente-Médio), onde se fundaram grandes mitos e narrativas ocidentais. A multiplicidade de discursos que se manipula no entrecruzamento das dimensões temporais na narrativa é analisada, neste ensaio, a partir da concepção das figuras do palimpsesto e/ou da metaficção histórica de Linda Hutcheon (1991). Reduplicando nos personagens de Teodorico de Antióquia, Ptolomeu, Stamponato e Fundador a imagem arquetípica do *logos* patriarcal, ao protagonizarem a fundação do mundo novo, Nélide Piñon tensiona o texto de *Fundador* (1997) com a representação do discurso feminino em três personagens emblematicamente nomeadas de Monja. Representa-se, assim, no jogo textual do romance, a transgressão das fronteiras de gênero ao se incluir na narrativa linguagens silenciadas pelo discurso do *pater*. A rota da pátria imaginária é cartografada nos pergaminhos dos personagens milenares de *Fundador* (1997), como o mestre cartógrafo Teodorico de Antióquia, o sábio Ptolomeu, travestido na figura de um velho livreiro, e o profeta Stamponato, que cercam seus mapas de enigmas e mistérios, destinando-os apenas a heróis assinalados com a aura mítica de figuras emblemáticas que Nélide Piñon recupera e sobrepõe no palimpsesto narrativo. A representação da figura do herói assinalado desdobra-se no texto em três personagens, Funda-

dor, Johanus e Joseph Smith, todos pertencentes à mesma linhagem genealógica, cuja matriz está ligada a dois ícones narrativos, a espada de Sir Tristram e o mapa dos velhos cartógrafos. No pergaminho do mapa milenar, o estranho desenho de duas cabeças femininas aponta o enigma que tensiona a narrativa e seduz os fundadores na busca de uma cidade utópica primordial referenciada no texto em Jerusalém, mas que, desdobrando-se o *topos* sagrado, também poderia estar nas Américas, no Brasil, na Colômbia, em Cuba, nos Estados Unidos, na Espanha, em Santiago de Compostela.

O romance da escritora “brasileira e herdeira da língua portuguesa” (2002, p. 15) tem, pois, o estatuto de fundador de uma narratividade em que se engendram outros descobrimentos da América e do Brasil, documentados com relatos de “memórias arcaicas, modernas e americanas e de outros rincões da terra” (2002, p. 15) que dão ao escritor “a consciência do narrador a conclamar que o enredo lhe pertence, enquanto o enigma da criação, e seu funesto hino, devoram-lhe o sono” (2002, p. 25). Confidenciando-se como um ser engendrado pela narrativa e condicionado pelo exílio cultural, Nélida Piñon aponta, nesses índices, núcleos geradores de sua escrita, como o valor da invenção na apreensão de realidades não inscritas em matrizes canônicas, o trânsito de “memórias imemoriais” na sobreposição do palimpsesto cultural e a nostalgia da perfeição:

[...] guardo, desde menina, irrestrita fidelidade ao ofício de escritora. A cada dia proclamando ser filha dos livros e da imaginação. [...] Dessa imaginação em cujo fulcro apreende-se o impossível e confrontam-se estágios civilizatórios, a nostalgia da perfeição, as memórias imemoriais que regem ainda hoje o cotidiano humano. (PIÑON, 2002, p. 69)

## **Das mulheres de Elêusis**

*Tímida, ia ao encalço das brechas da história. Sempre lhe restando o desconsolo de ironizar uma civilização que, ao longo dos séculos, interpretou a realidade simplesmente prescindindo da memória e dos sonhos da mulher.*

*Nélida Piñon, O gesto da criação*

*Fortalecia o peito com porções de suas íntimas revelações, para nada lhe faltar no futuro, quando começasse a narrar. Contudo, sem exercer o direito ainda de dar pauta escrita à sua arqueologia, à misericórdia do seu constrangimento social, adestrou-se ela no jogo do mistério e da dissimulação, para melhor enriquecer o arsenal das lembranças.*

*Nélida Piñon, O presumível coração da América*

Ocupando um lugar diferenciado na literatura brasileira de autoria feminina, uma vez que sua obra pode classificar-se a partir da função descolonizante que a caracteriza, Nélida Piñon redimensiona o discurso de gênero a partir de uma pauta comprometida com a metanarratividade paródica onde se enxerta uma revisão crítica da história e seus produtos culturais colonialistas. Retomam-se, com isso, referenciais privilegiados pelo logocentrismo ocidental no jogo de exclusão de alteridades importantes para a decifração do emaranhado histórico onde subjazem conteúdos recalçados, silenciosos, como escreve ainda Nélida Piñon: “Enquanto a história hierarquiza, a memória segreda, conspira, tem o mérito de nem sempre saber que sabe” (PIÑON, 2002, p. 92). Sua ficção traz, à cena textual, a historicidade escrita à margem dos paradigmas históricos em que se inscreveram discursos factuais, narrativas ditas gloriosas de grandes feitos heroicos, “inventando o que já existe”, ou seja, a discursividade apagada, rasurada, excluída dos cânones, fazendo falar o *continuum* histórico cotidiano, onde estão as ‘outras’ peças do caleidoscópio movente das narrativas ficcionais.

Um dos compromissos de suas narrativas é com o resgate de uma historicidade esvaziada de relatos de memórias femininas, ou seja, com o desocultamento dessa diferença como interrogação de discursos totalizantes que, ao longo da história, ocultaram as relações entre a mulher e as matrizes capitalistas de (re)produção material e simbólica, resultando na metáfora identificadora de uma narrativa de mulheres na qual os romances de Nélide Piñon se inserem. Para narrar sua condição de escritora, ela reivindica uma estirpe histórica, na qual se engendrou o discurso feminino, a cujas origens ela associa, emblematicamente, o cortejo das mulheres de Elêusis que, em suas peregrinações à cidade mítica, iam tecendo uma escrita enigmática para despistar o *logos* autoritário que as submetia aos labirintos da cidade, como se lê em *O presumível coração da América* (2002):

E enquanto os séculos a envelheciam, a mulher zelava por reproduzir os ditames da sua visão particular da realidade. [...] Fortalecia o peito com porções de suas íntimas revelações, para nada lhe faltar no futuro, quando começasse a narrar. Contudo, sem exercer o direito ainda de dar pauta escrita à sua arqueologia, à misericórdia do seu constrangimento social, adestrou-se ela no jogo do mistério e da dissimulação, para melhor enriquecer o arsenal das lembranças. Fazia brotar do plexo os frutos e as serpentes da memória. A cada manhã reproduzia, para si mesma, e com intensa volúpia, o que perdurava sob o abrigo de seu soterrado acervo. [...] Dependendo assim do uso de múltiplas máscaras para iniciar a primeira frase de um romance. (PIÑON, 2002, p. 15)

Apesar de ter escrito muitos de seus romances sob a ditadura militar, a narrativa de Nélide Piñon incorpora não a prática de denúncia do regime que marcava a literatura brasileira engajada da época, nem um pensamento feminista da década seguinte, preocupado ideologicamente com a denúncia da opressão sexual e social da mulher e sua luta política pela liberação, mas exercita sua revolução na subversão do texto, incluindo-se na pluralidade dos discursos de gênero ao invés de reivindicar a exclusividade do lugar feminino

nos processos de elaboração das construções identitárias nacionais. Segundo Naomi Hoki Moniz, em “Nélida Piñon: a questão da história em sua obra” (1997), “estudar a obra de Piñon é estudar a trajetória e o desenvolvimento literário de uma ‘terrorista cultural’ que sempre desafiou os cânones literários desde o seu primeiro livro, o arrojado e inovador *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo*” (1997, p. 99).

Prestigiando o poder transgressivo da memória, a escritora desconstrói o monolitismo histórico e ensina sobre a movência da memória e a migração da narrativa, quando escreve que sua função é, como já se disse, a de inventariar a memória, uma vez que ela se constitui no jogo entre memória e invenção. Nesse sentido, ela dialoga com Jacques Derrida, em “La Pharmacie de Platon” sobre a ambiguidade do *pharmakon* grego, lido no sentido de droga (remédio e/ou veneno), no *Fedro* (s/d) de Platão:

La traduction courante de *pharmakon* par remède - drogue bien-faisante - n'est certes pas inexacte. Non seulement *pharmakon* pouvait vouloir dire remède et effacer, à une certaine surface de son fonctionnement, l'ambigüité de son sens. Mais il est même évident que, l'intention déclarée de Theuth étant de faire valoir son produit, il fait tourner le mot autour de sont étrange et invisible pivot, et le présente sous un seul, le plus rassurant, de ses pôles.<sup>12</sup> (DERRIDA, 1971, p. 109)

Nélida Piñon privilegia a memória como condição de existência do narrado, como se lê, por exemplo, no ensaio “O gesto da criação” (1997): “Para recordar busca-se o recurso da invenção, de criar o vazio que é forçoso ocupar” (PIÑON, 1997, p. 92) e “Até por ignorar, quantas vezes a memória inventa, flutua, voa. A memória arrisca-se. Pratica o jogo do risco” (PIÑON, 1997, p. 89). Dando à narrativa o estatuto de invenção, o objetivo de seu projeto literário é a decifração do enigma do homem. Do que ficou calado nas grandes narrativas míticas ocidentais pela dicção masculina, Nélida Piñon traça outras cartografias, incluindo nelas a memória feminina e

as inscrições de seu “corpo” histórico nas dimensões do enigma humano: “Minha memória aloja-se onde sempre estiveram o pensamento, a emoção, as paixões humanas” (PIÑON, 1997, p. 93-4). Se ela trabalha a inclusão da diferença na situação do *ethos* feminino na história, também reivindica a condição universal de escritora, ou seja, a prática da invenção narrativa. Por isso, na leitura de *Fundador* (1997), a análise dos processos de (re)invenções identitárias e da “invenção de mundos novos” nas Américas faz-se no sentido que Derrida, em *Psyché: l’invention de l’autre* (1987), empresta ao termo invenção, ou seja, inventar o que já existe, em outras palavras, incluir o outro, deixar vir o outro: “C’est de l’invention du même et du possible, de l’invention toujours possible que nous sommes fatigués. Ce n’est pas contre elle, mais au-delà d’elle que nous cherchons à ré-inventer l’invention même”<sup>13</sup> (DERRIDA, 1987, p. 59).

66

Comprometendo-se, portanto, com uma leitura das estruturas profundas da exclusão feminina, mas não elegendo o corpo e o desejo como instâncias particulares do feminino, Nélide Piñon resgata a mulher das rasuras de uma história de lacunas, como se lê em “O gesto da criação” (1997): “Tímida, ia ao encaço das brechas da história. Sempre lhe restando o desconsolo de ironizar uma civilização que, ao longo dos séculos, interpretou a realidade simplesmente prescindindo da memória e dos sonhos da mulher” (PIÑON, 1997, p. 93). Ainda em “O gesto da criação”, a escritora ressignifica o foco narrativo da mulher na história, resgatando os valores do olhar feminino, quando sua voz silenciava, oprimida pelo *logos* patriarcal. Ela recupera a voz feminina, quando tece sua narrativa com os fios da memória de silêncios da mulher, incluindo, em uma discursividade múltipla, vozes que não podiam dizer uma memória que afinal explode, não se contendo mais em seus densos labirintos.

Construindo-se, pois, no livro como pátria, pátria utópica da narrativa, as memórias da escritora navegam em rotas inversas nas caravelas de sua imaginação: “Sob o desconforto da paixão de

inventar, o escritor, transido de frio e de medo, traslada tempos, espaços, tribos inteiras para a pátria de sua imaginação” (PIÑON, 2002, p. 24). Nas rotas dessas viagens, ela recolhe fragmentos de memórias herdadas de outras viagens, identificando, na sobreposição do palimpsesto narrativo, uma polifonia textual na qual se identificam esses traços. Das narrativas do exílio, ouvidas no relato dos imigrantes e do avô galego e lidas no referencial bibliográfico hispânico, ela elaborou uma memória narrativa, referenciada na alteridade cultural ibérica em suas migrações narrativas para as Américas: “Trago pois na imaginação vestígios de uma viagem que não fiz - com meu corpo - e o gosto do sal inerente à travessia atlântica” (PIÑON, 2002, p. 77), e, com Fundador, o personagem, duplo narrativo da escritora, realizou a utopia narrativa no traçado das cartografias da memória, roubadas do velho cartógrafo Teodorico de Antióquia:

A perplexidade da criação, independente da razão, ele recém-descobriera. A tarefa de interpretar a geografia da terra, seus ásperos caminhos. O mistério, sim, alimentava, que o ajudaria a compreender a terra como ele queria, fixando-lhe limites nos mapas, a que devia corresponder. Nestes casos incompatíveis o conhecimento e a invenção. (1997, p. 53)

O contexto brasileiro, lugar de onde escreve Nélide Piñon, tem colaborado, ao longo da situação pós-colonial, para a produção dessa diversidade discursiva americana, pontuada de convergências e divergências culturais, decorrente dos conflitos provocados pelos deslocamentos e reterritorializações de sujeitos culturais diferenciados, movimentados pela empresa expansionista ocidental e pelas migrações intra e interregionais, dentro do próprio continente americano. É, pois, nessa dinâmica ethohistórica, reelaborada nas narrativas ficcionais de Nélide Piñon, que se representa o romance brasileiro na textualidade americana.

## REFERÊNCIAS

ANDRÈS, Bernard. *Coerção e subversão: o Quebec e a América Latina*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

BOUCHARD, Gérard. *L'Amérique, terre d'utopie*. Conférence d'ouverture du Colloque interaméricain (Brésil-Canada) des sciences de la communication. Salvador de Bahia (Brésil), septembre 2002.

\_\_\_\_\_. L'Américanité inachevée. In: BOUCHARD, Gérard & LAMONDE, Yvan (dirs.). *La nation dans tous ses états: le Québec en comparaison*. Paris: Gallimard, 1997.

\_\_\_\_\_. La diversité contre la nation. In: BOUCHARD, Gérard & LAMONDE, Yvan (dirs.). *La nation dans tous ses états: le Québec en comparaison*. Paris: Gallimard, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Psyché: l'invention de l'autre*. Paris: Galilée, 1987.

\_\_\_\_\_. La pharmacie de Platon. In: \_\_\_\_\_. *La dissémination*. Paris: Seuil, 1971.

\_\_\_\_\_. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

68

\_\_\_\_\_. A intertextualidade, a paródia e os discursos da história. In: \_\_\_\_\_. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. Moldando o pós-moderno: a paródia e a política. In: \_\_\_\_\_. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1989.

JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit, 1963.

MIGNOLO, Walter. La razón postcolonial. In: \_\_\_\_\_. *A condição pós-colonial*. Gragoatá. n.1 (2.sem. 1996). Niterói: EdUFF, 1996.

MONIZ, Naomi Hoki. Nélida Piñon: a questão da história em sua obra. In: SHARPE, Peggy (org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Editora Mulheres / Goiânia: UFG, 1997.

PIÑON, Nélida. Sou brasileira recente. In: \_\_\_\_\_. *O presumível coração da América*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras / Topbooks, 2002.

\_\_\_\_\_. O gesto da criação: sombras e luzes. In: SHARPE, Peggy (org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Editora Mulheres / Goiânia: UFG, 1997.

\_\_\_\_\_. *Fundador*. Rio de Janeiro: Record, 1997 / [José Álvaro Editor, 1969; 1ª ed.].

\_\_\_\_\_. *A força do destino*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988 / [Record, 1977; 1ª ed.].

\_\_\_\_\_. *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo*. Rio de Janeiro: GRD, 1961.

PLATÃO. *Diálogos*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

ROSE, Margaret. *Parody: ancient, modern and post-modern*. Cambridge University Press, 1993.

SAÏD, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. (Trad. Pedro Maia Soares). São Paulo: Companhia das letras, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1985.

SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTOS, Eloína Prati dos. A paródia pós-moderna como ficção descolonizante. In: PETERSON, Michel, NEIS, Ignacio Antonio (orgs.). *As armas do texto: a literatura e a resistência da literatura*. Porto Alegre: Editora: Sagra Luzzatto, 2000.

SÉROUYA, Henri. *A cabala*. (Trad. Neila Cecílio). São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970. (Col. Saber Atual)

SIBONY, Daniel. *Entre-deux: l'origine en partage*. Paris: Seuil, 1991.

## NOTAS

<sup>1</sup> “prova narcísica penosa” (SIBONY, 1991, p. 42) (Tradução de nossa autoria)

<sup>2</sup> “[...] descobrir que nossa origem é contaminada por povos que discriminamos (ou, dizendo de outra maneira, por povos que excluimos pelo fato de acreditarmos que eles a marcaram, que contaminaram nossa origem, contrariando, assim, nossos fantasmas de identidade). Ora, é a história que leva os indivíduos e os grupos a ousarem essa problematização, a ousarem aproximar-se do ponto incandescente onde as origens se incendiam e queimam sem se consumir.” (SIBONY, 1991, p. 44) (Tradução de nossa autoria)

<sup>3</sup> A noção de suplemento tem, neste ensaio, a dimensão dada ao termo por Jacques Derrida em *L'écriture et la différence* (Paris, Seuil, 1967). Segundo Silviano Santiago, em seu *Glossário de Derrida* (1976, p. 38-9, vv. *Suplemento, Lógica do Suplemento*), suplemento é o significante que se acrescenta para substituir e suprir uma falta do significado e fornecer o excesso que é necessário. A lógica do suplemento, da diferença, é distinta da lógica da complementaridade - ou da identidade - e da oposição binária

em que se fundamenta a filosofia clássica.

<sup>4</sup> Romance publicado, pela primeira vez, em 1969.

<sup>5</sup> “[...] a dinâmica da ‘origem’ consiste em ‘deslocar’ o tempo, mover a história, graças ao movimento entre-dois. A história - as movências do tempo, com ritmos e períodos - atém-se ao fato de que a origem se abandona e se reencontra, se deixa abalar por sua própria questão ou se cristaliza. A história é o que leva à busca da origem, o que decorre do fato de ela ser clivada, dividida, perdida, ou seja, de que ela não tem uma única versão. [...] E a origem não se encontra na história, e no tempo que a ela se conjuga, senão quando do desdobramento de sua fragmentação. Caso contrário, ela é apenas uma resistência ferrenha aos turbilhões da história.” (SIBONY, 1991, p. 43) (Tradução de nossa autoria)

<sup>6</sup> Gérard Bouchard é professor do Département des Sciences Humaines na Université du Québec à Chicoutimi.

<sup>7</sup> “[...] no conjunto, a evolução dos países da América Latina, a partir do século XVI, decorre antes do modelo da reprodução na diferenciação que do modelo da continuidade. Entretanto, não é menos certo que essa trajetória geral é desigual em diversos pontos, que conheceu fracassos e foi acompanhada de dúvidas, ambiguidades e mesmo de contradições que não foram totalmente superadas ainda hoje. Esta outra vertente do passado - e do presente - latino-americano leva a pensar que a americanidade que se construiu, após cinco séculos, neste continente, continua frágil, cheia de tensões e, diremos nós, inacabada.” (BOUCHARD, 1997, p. 32) (Tradução de nossa autoria)

70

<sup>8</sup> Interações, assimilações ou, ainda, “folclorizações” que, no sentido atual do termo, indicam um desprestígio das práticas culturais migrantes ante os paradigmas dominantes, apontando para uma certa tolerância, uma aceitação controlada de suas manifestações.

<sup>9</sup> Toma-se, neste ensaio, o conceito de raça nas acepções não só de ascendência, origem e estirpe, mas também como conjunto de indivíduos de origem étnica, linguística ou social comum e ainda como conjunto de ascendentes ou descendentes de uma família, uma tribo, ou um povo que se origina de tronco comum.

<sup>10</sup> O termo *Kabbala* ou Cabala, do hebraico *qabbalah*, significa tradição. Configura-se como interpretação judia esotérica e simbólica do texto da Bíblia, cujo livro clássico é o Zohar, ou Livro do Esplendor. Os adeptos das ciências ocultas utilizam os símbolos da *kabbala* em um sentido mágico. (Cf. SÉROUYA, Henri. *A cabala*. Trad. Neila Cecílio. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970. (Col. Saber Atual)

<sup>11</sup> “Essa nova relação com o mundo, que parece se constituir no entrecruzamento da desorientação pós-moderna e do deseramento europeu, é o que chamo de posição do bastardo. Antes de tudo, é preciso

esclarecer que essa relação não é, evidentemente, exclusiva; é apenas uma figura que começa a tomar forma, entre outras, na atual afluência da cultura. Entretanto, esta não é uma figura qualquer, na medida em que ganha a estatura de uma espécie de paradigma, um princípio produtor e organizador das percepções e dos conhecimentos.” (BOUCHARD, 2002, p. 3) (Tradução de nossa autoria)

<sup>12</sup> “A tradução corrente de *pharmakon* por remédio - droga benéfica - não é, certamente, inexata. *Pharmakon* podia querer dizer não apenas remédio e apagar, em uma certa face de sua significação, a ambiguidade de seu sentido, mas também é evidente que, sendo intenção declarada de Thoth valorizar seu produto, ele faz a palavra girar em torno de seu estranho e invisível eixo, e a apresenta em um só, o mais tranquilizador, de seus polos.” (DERRIDA, 1971, p. 109) (Tradução de nossa autoria)

<sup>13</sup> “É da invenção do mesmo e do possível, da invenção sempre possível que estamos saturados. Não é contra ela, mas além dela que procuramos re-inventar a própria invenção.” (DERRIDA, 1987, p. 59) (Tradução de nossa autoria)

# Um “James Bond subdesenvolvido”: falsos policiais e paródias pós-coloniais em Jaime Bunda, agente secreto

Carla Portilho (UFF)

*Começa a ser tempo de se fazer a História disto tudo [...]. Como uma geração faz uma luta gloriosa pela independência e a destrói ela própria.*

*Pepetela. A geração da utopia. (1993)*

72

Em 1885, a Conferência de Berlim oficializou a partilha do continente africano entre os países europeus – uma dominação que vinha se delineando desde o final da Idade Média, quando a Europa começou a estabelecer relações comerciais com a África. A colonização da África durou até meados do século XX, quando, enfraquecidas por duas guerras mundiais, as potências europeias não tiveram alternativa senão começar a negociar os processos de independência dos países africanos, a chamada ‘descolonização’ da África. Na prática, uma real descolonização mostrou-se impossível, uma vez que não se pode apagar as conseqüências nefastas da colonização, mas apenas renegociá-las. Cada novo país africano nascido com a independência precisa se (re)construir e afirmar uma identidade nacional – e um dos meios encontrados para tal é a literatura.

Este ensaio se propõe a refletir sobre o caminho seguido por um país africano que se tornou independente de sua metrópole na segunda metade do século XX – Angola, que conquistou sua independência de Portugal em 1975. Essa discussão será feita por meio do estudo de um (falso) romance policial ambientado nesse país:

*Jaime Bunda, agente secreto* (2001), de Pepetela, que já teve uma continuação, *Jaime Bunda e a morte do americano* (2003).

Em Angola, no ano de 2001, Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, mais conhecido como Pepetela, publica o romance *Jaime Bunda, agente secreto*, o primeiro romance policial angolano e objeto de estudo deste ensaio. O romance narra as peripécias do detetive estagiário Jaime Bunda, cujo nome leva o leitor familiarizado com a cultura popular contemporânea a evocar imediatamente a imagem do agente secreto britânico James Bond, criado por Ian Fleming em 1953, e levado às telas do cinema em mais de vinte filmes, a partir de 1962, obtendo grande êxito popular. O apelido de Jaime, entretanto, decorre de uma razão mais prosaica – ele realmente tem um traseiro avantajado, que o tornava inábil para os esportes na adolescência e ainda o caracteriza como desengonçado e trapalhão na idade adulta. Jaime não se incomoda com o apelido, ao ponto de incorporá-lo ao próprio nome e apresentar-se, à moda de James Bond, dizendo “Chame-me Jaime Bunda”. (PEPETELA, 2001, p.26)

Jaime nos é apresentado como um detetive estagiário dos Serviços de Investigação Geral (SIG) do governo angolano, posto para o qual havia sido designado por influência do Diretor Operacional, seu parente. O leitor é logo informado que Jaime encontra-se “sempre esquecido, atirado para uma das cadeiras da sala de detetives, sem nada para fazer, só porque era ‘das famílias’.”(PEPETELA, 2001, p.13). O D.O. havia mandado “recrutá-lo, evitando as formalidades de praxe. Depois de admitido, fazia os testes e os treinos, abaixo a burocracia que impede o combate eficaz ao crime.” (PEPETELA, 2001, p.13)

O romance se inicia no momento em que Jaime é escolhido para investigar o mistério do estupro e assassinato de uma adolescente, uma ‘catorzinha’<sup>2</sup>, ocorrido no Dia da Independência. O caso é considerado corriqueiro e banal por todos, uma vez que a menina não fazia parte de nenhuma família importante. Entretanto, cansa-

do de nada fazer e disposto a mostrar serviço, pois acreditava estar diante de sua grande oportunidade de tornar-se um verdadeiro detetive, Jaime logo se põe a investigar. Extremamente observador, característica que a princípio faz lembrar detetives cerebrais como Sherlock Holmes e Hercule Poirot, Jaime não consegue, entretanto, distinguir uma pista importante de um detalhe insignificante. Assim, completamente desorientado, inicia sua investigação tendo como único suspeito o dono de um carro semelhante ao que fora visto no local do crime, o que deixa claro ao leitor que Jaime não dispõe de qualquer técnica investigativa, a não ser o que imagina haver aprendido com a ávida leitura de livros policiais, especialmente os romances *noir* norte-americanos. Por coincidência, o dono do carro, que passa a ser seguido por Jaime por toda Luanda, é um figurão do governo que o primo D.O. tem interesse em investigar; desse modo, por obra do acaso, Jaime acaba por descobrir um intrincado esquema internacional de falsificação de dinheiro. Nesse meio tempo, e praticamente sem a sua participação, o assassinato da menina é desvendado pela polícia.

74

Pepetela desenvolve o enredo do romance de um modo que o afasta das fórmulas tradicionais do romance policial; este, porém, não é o único aspecto do romance que subverte a tradição detetivesca. Também a estrutura narrativa foge aos padrões comuns na literatura policial, que se consagrou utilizando um narrador-memorialista, não onisciente, para contar as aventuras do detetive após a conclusão de cada caso, e inovou ao introduzir o narrador em primeira pessoa no romance *noir*, sinalizando uma época de menores certezas. Em sua narrativa, Pepetela não se atém a esses padrões narrativos já usuais e brinda o leitor com uma estrutura narrativa bastante interessante, na qual um autor ficcional coordena quatro narradores e seus respectivos relatos, “todos falseadores e despistadores do assassinato inicial”, como bem aponta Carmen Secco (2002). Esse autor ficcional é responsável por escrever o prólogo e o epílogo,

e constitui a autoridade máxima sobre os quatro narradores, que são ‘contratados’ e ‘demitidos’ por ele ao longo do romance. Além disso, o autor ficcional faz interferências ao longo do texto de cada narrador, inserindo críticas e comentários, e sempre convidando o leitor a participar do processo de construção da narrativa. Ainda que não haja a possibilidade de interação real, uma vez que se trata de uma obra fechada, o leitor é constantemente levado à reflexão, seja a respeito dos fatos narrados ou dos modos de narrar. O que, a princípio, parece ser um divertido jogo, mais um quebra-cabeça a ser solucionado pelo voraz consumidor de romances policiais, sugere ao leitor mais atento a impossibilidade de se oferecer uma verdade incontestada, ou mesmo uma narrativa fechada, no tempo e no espaço em que se desenvolve o romance, a saber, a Angola do período pós-colonial, uma nação formada em meio a guerras – a guerra de independência (1961-1975) contra a dominação portuguesa e a guerra civil (1975-2002) entre os principais partidos políticos, MPLA e UNITA, apoiados, respectivamente, pela União Soviética e pelos Estados Unidos, refletindo a cisão global entre socialismo e capitalismo – e comandada por um governo corrupto, burocrático e inoperante.

O presente ensaio buscará trabalhar o romance de Pepetela como uma revisão paródica da ficção detetivesca hegemônica, tomando como fio condutor duas afirmações de Linda Hutcheon desenvolvidas em seu ensaio “The politics of parody” (1989), a saber:

Essa reprise paródica do passado feita pela arte não é nostálgica; é sempre crítica. [...] [P]or um duplo processo de instalar e ironizar, a paródia sinaliza como as representações presentes vêm das passadas e que conseqüências ideológicas derivam tanto da continuidade quanto da diferença. (HUTCHEON, 1989, p.93; tradução livre)

A paródia [...] é um tipo de revisão contestatória ou releitura do passado que tanto confirma quanto subverte o poder das representações da História. (HUTCHEON, 1989, p.95; tradução livre)

A paródia, portanto, constitui um diálogo com a tradição, na medida em que, para que a possa subverter, deve primeiro inscrevê-la, ou seja, reconhecer sua hegemonia. Com base nesse mecanismo, Pepetela cria seus personagens como releituras de personagens hegemônicos, e os constrói como caricaturas, nas quais as características de cada um são ou revertidas ou representadas com exagero. Assim, o inábil Jaime Bunda é um contraponto irônico ao competentíssimo James Bond, “paradigma de excelência tanto em espionagem quanto na sedução feminina” (DUTRA, 2007, p.137); nosso anti-herói não apenas não tem idéia de como conduzir uma investigação policial, mas também revela ser um mero brinquedo nas mãos de Florinda, sua amante casada, que o usa apenas para descobrir se o marido contrabandista está na mira da polícia.

76

A respeito da inoperância de Jaime, já ao fim do primeiro capítulo o leitor recebe indícios que o levam a suspeitar que talvez as características negativas não sejam exclusividade do detetive estagiário. Ao descrever os outros detetives que trabalham para o SIG, Pepetela os transforma em símbolos da corrupção e dos desmandos praticados nas instituições angolanas. Tome-se, por exemplo, o Isidro, colega da sala dos detetives, que é assim concebido no pensamento ingênuo de Jaime:

Patrício não dá mesmo, pensou Jaime Bunda, o dinheiro que o Isidro ganha gasta-o em ouro. Anéis, pulseiras, fio grosso de ouro como usam aqueles corredores de 100 metros da seleção norte-americana... Só falta um Rolex de ouro. Parece um desses novos-ricos que ultimamente engrossam por aí... Deve ser isso mesmo, quer passar por novo-rico, ele que não tem onde cair morto. A menos que... Sabia de alguns esquemas do Isidro, mas talvez não desse para enriquecer. (PEPETELA, 2001, p.12)

O que a Jaime parece ser apenas um descuido financeiro ou um excesso de vaidade, ao leitor logo se afigura como o fruto dos esquemas de corrupção que seriam, sugere-se, coordenados pela

própria polícia, ou seja, o SIG. Do mesmo modo, também o SIG é responsável por vigiar atentamente tudo o que sai publicado nos jornais, “procurando mensagens subliminares contra o regime” (PEPETELA, 2001, p.36), e sinalizando o quanto a incipiente democracia angolana ainda é frágil. Assim, não é de surpreender que o autor ficcional se pergunte se seria sensato deixar o primeiro narrador dar ao leitor uma pista fortíssima quanto à motivação do chefe Chiquinho Vieira para a escolha de Jaime Bunda para o caso:

[E será mesmo verdade que eu, o autor, devo deixar o talvez imprudente narrador pôr aqui esta frase do chefe Chiquinho Vieira? Não deveria ficar escondida até perto do fim? Dúvidas e mais dúvidas, esta vida é regida por elas.] (PEPETELA, 2001,p.18)

A frase do chefe, que provavelmente passaria despercebida não fosse o comentário do autor, é “Tenho o homem certo” (PEPETELA, 2001, p.17). À primeira vista, a ambígua frase poderia parecer apenas um elogio à competência do detetive escolhido para a missão. A cena passada no gabinete do chefe Chiquinho Vieira, entretanto, deixa dúvidas. A primeira pergunta que Jaime faz ao chefe é quantas vezes a menina assassinada foi violada, uma questão aparentemente irrelevante, que parodia a precisão cartesiana dos detetives hegemônicos, pois ilustra um zelo extremado que, todavia, não apresenta um objetivo prático. Logo se percebe que Jaime é, sim, um observador muito atento, a quem nenhum detalhe escapa – ele percebe, por exemplo que Chiquinho está usando cadarços de cores diferentes nos sapatos, o que mortifica o vaidoso chefe, que se veste, colonizadamente, nos melhores alfaiates de Paris e Lisboa. (PEPETELA, 200, p.15). Essa observação é feita, porém, no momento em que Jaime está completamente desconcentrado das explicações que o chefe oferece acerca do crime, o que leva o leitor a se indagar se seria ele o homem certo para resolver o caso – ou, justamente ao contrário, para manter o crime sem solução e o assassino impune? O próprio nome do chefe, usado no diminutivo, sugerindo intimidade,

poderia significar que ele seria um chefe menor em relação àquele que realmente deteria o poder, e a quem poderia interessar que o crime não fosse desvendado. A dúvida que assalta o chefe Chiquinho é a mesma que acompanha o leitor ao longo do romance: “Este tipo é ainda mais parvo do que eu julgava. Ou então não é nada parvo, mesmo nada parvo, só disfarça.” (PEPETELA, 2001, p.14)

Ao caracterizar Jaime Bunda como um anti-herói, inábil, lerdo, atrapalhado, mais interessado em comida e bebida do que no bom andamento da investigação, Pepetela desconstrói não apenas os detetives dos romances de enigma, mas também os do romance *noir*, os agentes secretos hollywoodianos e até mesmo outros detetives contra-hegemônicos – todos aparentemente mais capazes que o nosso James Bond angolano... O leitor, se acostumado aos romances policiais tradicionais, vê-se então deslocado da posição que habitualmente ocupava – a de seguidor do detetive, aquele que acompanha seu caminho e suas descobertas – para tornar-se um observador crítico, aliado ao(s) narrador(es) e ao autor ficcional. Essa possibilidade de distanciamento oferecida ao leitor o convida, dessa forma, a ampliar a sua esfera de observação e a ler criticamente, também, o próprio contexto social e político da ‘democracia’ de Angola.

78

Pepetela, em entrevista concedida a Doris Wieser, em 2005, classificou o romance Jaime Bunda como um “falso policial”, pois, assim como outros autores situados à margem do centro hegemônico, usa o fato policial como um pretexto, privilegiando, em sua narrativa, a análise da sociedade angolana, a crítica social e política, e a construção do cenário, personagens e conflitos da região de Luanda. Em suas próprias palavras:

A fundação policial, criminosa, é apenas um pretexto para analisar a sociedade. É isso o que os livros policiais são. Os livros da escola americana dos anos trinta e quarenta também eram. Era uma análise da sociedade americana através do policial. Sempre foi. [...] Neste livro a parte do policial eu acho o menos

importante. Importante é levar o leitor à sociedade de Luanda ou pelo menos a algumas camadas da sociedade. (WIESER, 2005)

Uma das características mais marcantes dos romances policiais não-seguidores do modelo hegemônico é justamente o fato de seus autores privilegiarem o caminho do detetive, “sem a pretensão de se chegar a uma resposta, uma verdade” (FREITAS, s/d) – afinal, a própria idéia de uma resposta única, uma verdade absoluta, já se tornou inatingível na contemporaneidade, quando o sujeito tem muitas dúvidas e bem poucas certezas.

Em sentido literal, o caminho do detetive Jaime Bunda nos leva a percorrer as praias da Ilha de Luanda com seus hotéis e restaurantes, a Cidade Alta e suas residências sofisticadas, a pobreza do Bairro Operário e do musseque<sup>3</sup> do Sambizanga, além da profusão de cores, sons e cheiros do Mercado Roque Santeiro. Ao longo do percurso, o leitor é brindado com comentários e críticas do(s) narrador(es). A respeito do trânsito, por exemplo, faz-se uma crítica à falta de organização, nas palavras de Bernardo, o motorista destacado para acompanhar Jaime:

Esta conversa elucidativa do Bernardo era pontuada por umas discussões rápidas e alguns insultos à mistura trocados com outros motoristas, pois no trânsito a regra principal para ter prioridade é avançar e buzinar e berrar e fazer gestos ameaçadores. Nestes momentos é que me arrependo de ter escapado da tropa para entrar na polícia, nos tempos, acabou por confessar o Bernardo. Devia ter ficado lá até ter arranjado um tanque. Entrava nestas ruas com o blindado e queria ver se não tinha sempre prioridade. (PEPETELA, 2001, p.22)<sup>4</sup>

Assim como no caso da desorganização do trânsito, outras denúncias apontam as marcas que a situação colonial e seus desdobramentos impuseram a Angola. Ao longo do romance, há referências às diversas fases da História recente do país – a época colonial, que durou do século XVI até o século XX; a guerra de independência,

de 1961 a 1975; e a guerra civil, entre os principais partidos políticos do país, MPLA e UNITA, antigos movimentos pela libertação, que se estendeu até 2002<sup>5</sup>. Os resquícios da rivalidade entre o MPLA, apoiado pela União Soviética e por Cuba, e a UNITA, apoiada pelos EUA e outros países capitalistas, aparecem nas cenas em que Jaime Bunda, membro do SIG, e subordinado ao Bunker, ligado aos EUA, visita o inspetor Kinanga, do Ministério do Interior, ligado ao MPLA. Jaime se ressentido que o Ministério do Interior seja decorado com poltronas de couro e Kinanga tenha uísque de boa qualidade para servir aos visitantes, se “os SIG eram mais importantes que o Ministério do Interior todo junto”. (PEPETELA, 2001, p.23) Ao mesmo tempo, Kinanga, que estudou em Cuba nos tempos do ‘socialismo esquemático’<sup>6</sup>, se sobressalta a cada visita de Jaime, imaginando se o SIG não estará a vigiá-lo para conferir se está desempenhando a sua função com competência.

80

Do mesmo modo, muitas vezes os comentários dos personagens, suas conversas e reminiscências, trazem ao leitor informações a respeito da história do país – e confirma-se que o fato policial não passa mesmo de um pretexto para que se possa discorrer sobre a construção da nação angolana no período pós-colonial. Ao chegar ao Bairro Operário, onde viveu seu pai, Jaime reflete sobre as transformações pelas quais passou o bairro desde a época da colônia, o que acaba por instruir o leitor acerca da história angolana, como se vê na passagem abaixo:

B.O. dos grandes tempos, como lhe contava o pai, saudoso do bairro de onde foi corrido para o Sambizanga, no tempo colonial, por falta de dinheiro para o aluguel da casa. No Bairro Operário nasceu o Ngola Ritmos, contava ele com orgulho, os fundadores da moderna música angolana e do nacionalismo. No B.O. viveu Agostinho Neto, nosso primeiro Presidente... O pai era adepto ferrenho do Bairro Operário e morreu de tuberculose, triste por não ter acontecido aí o trespasse, mas no Sambizanga, para

onde iam os deserdados dos deserdados. Apesar de ostentar um nome ilustre, de séculos, morreu pobre e esquecido. (PEPETELA, 2001, p.36)

Ainda a respeito das transformações ocorridas na transição da fase colonial para a fase pós-colonial, Jaime relata a forma como o seu tio Jeremias ‘adquiriu’ a vivenda onde mora atualmente:

Nas convulsões antes da independência, o colono fez as malas e bazonou para longe. Jeremias, que morava do outro lado da vala, numa barraca de madeira e adobe, agiu rapidamente. Instalou a família na vivenda, escreveu no muro ‘Ocupada por camaradas do MPLA’. Tia Sãozinha estava com medo, nos vão pôr na rua, e já nem a barraca recuperamos. Mas quem é que tem coragem? Escrevi que é do MPLA, ninguém mais brinca conosco. De fato ninguém reclamou. Muito depois da independência, fiz contrato com o Estado, que entretanto tinha confiscado as casas abandonadas pelos donos, e passou a pagar uma renda muito baixa. E quando nos anos 90 começou o processo de venda dos imóveis estatais, comprou a vivenda por um preço ainda mais simbólico. (PEPETELA, 2001, p.60)

81

A crítica ao governo prossegue, agora enfocando todo o processo burocrático pelo qual Jeremias precisou passar até legalizar a aquisição da vivenda:

O trabalho foi ter de andar desta repartição para aquela e levar documentos de um funcionário para o outro, dentro da mesma repartição, durante meses, num processo burocrático de assustar o mais corajoso dos guerreiros. Não desistiu, perdeu dias e mais dias de trabalho, o que de fato não era grande problema, quem perdia não era ele, era o mesmo Estado para o qual trabalhava e que criava uma teia inextricável de burocracia para se desembaraçar das casas que já não queria administrar. (PEPETELA, 2001, p.60)

Vê-se, assim, que o próprio Estado sofre os efeitos da burocracia, quando os funcionários precisam deixar de cumprir o horário de

trabalho para cuidar dos trâmites burocráticos criados pelo próprio Estado... Levanta-se no leitor a suspeita de que um Estado assim tão inoperante faz por merecer um agente como Bunda, Jaime Bunda.

As ironias a propósito das ações do Estado e dos poderosos de Angola continuam a se desenrolar ao longo do romance. O início do capítulo que se passa no Mercado Roque Santeiro, por exemplo, diz o seguinte:

O maior mercado ao ar livre da África, com nome de novela brasileira. Pelo menos era o que dizia a propaganda oficial, como se a incapacidade de construir um grande mercado coberto fosse razão para aquecer o orgulho nacional. (PEPETELA, 2001, p.101)

A menção à novela brasileira *Roque Santeiro* leva a uma reflexão sobre o que poderia ter levado à escolha do nome da novela para batizar o mercado. A história do Roque Santeiro mostra a resistência dos pequenos comerciantes que, tendo seus mercados fechados em outras regiões da cidade, ali se estabeleceram, para continuar vendendo suas mercadorias. Nas lembranças de Jaime:

Ele cresceu ao lado e com o Roque Santeiro. Era muito criança e vivia com os pais no Sambizanga, quando alguns vendedores, escorraçados de outros mercados da cidade, fechados *manu militari*, aproveitaram aquele terreno vago no alto da barroca, depois da lixeira acima do porto, para montarem as primeiras bancas. Zona privilegiada, as mercadorias escapavam do porto, roubadas ou contrabandeadas sem pagar alfândega, ficavam logo ali à venda. Além disso, pela estrada vinham os produtos agrícolas dos lados do Cacuaco. E como, sobretudo, as autoridades não controlavam nada, apesar de haver duas esquadras a menos de quinhentos metros, de um lado e do outro, o mercado foi crescendo em clandestinidades abertas aos olhos de todos. Não havia dia sem aparecer banca com novos produtos. Depois foram barracas feitas de paus e luandos. Nesse tempo dos começos, princípio dos anos 80, era muito seguro. Vinham senhoras dos bairros ricos, sozinhas, fazer as compras. Aqui tinham certeza

de tudo encontrar, mesmo o que não aparecia em nenhuma loja, mais barato que em qualquer sítio e em total segurança. Depois chegou o progresso: bares, restaurantes, negócios de prostituição, venda de drogas, ladrões, assassinos a soldo, imigrantes indocumentados, falsificadores de passaportes, de cartas de condução, cassinos, enfim, uma Nova Iorque de esteira, poeira e lixo. (PEPETELA, 2001, p.101-102)

*Roque Santeiro*, a novela de Dias Gomes, é uma obra emblemática na história da teledramaturgia brasileira. Havia sido interdita pela censura em meados dos anos 70, durante a vigência da ditadura militar, e foi finalmente exibida pela Rede Globo em 1985, um ano bastante representativo para a abertura política brasileira, quando tomaria posse Tancredo Neves, o primeiro presidente civil brasileiro desde a deposição de João Goulart pelos militares, em 1964<sup>7</sup>. Reproduzo aqui uma breve sinopse da novela:

Há dezessete anos, na cidade de Asa Branca, o sacristão Luis Roque Duarte, chamado de Roque Santeiro, pela habilidade em fabricar pequenos santos de pedra, caiu morto tentando defender a população das ameaças do bando do temível Navalhada; foi consagrado pela população que, a partir de então, passou a considerá-lo miraculoso; tornou-se mito e a cidade prosperou graças à lenda. Entretanto, Roque, na realidade, não morreu, voltará à cidade e ameaçará pôr fim à lenda. O seu retorno trará o pânico para o padre Hipólito, o prefeito Florindo Abelha e o negociante Zé das Medalhas, o principal explorador do mito. Contudo, o coronel Sinhozinho Malta, o rei da carne verde, está muito mais preocupado, pois mantém um caso amoroso com a falsa viúva Porcina. (PAIVA, s/d, p.6)

Em seu artigo “Roque Santeiro, uma alegoria do Brasil”, Cláudio Paiva aponta que os arquétipos sociais que estruturam o cotidiano brasileiro estão todos presentes na obra – “o padre, o coronel, o comerciante, o homem da lei, o herói, o vilão, o louco, as beatas, as prostitutas, os amantes, os místicos, os miseráveis e

os artistas.” (PAIVA, s/d/, p.5). Trabalhando as lendas e os mitos do imaginário coletivo brasileiro, Dias Gomes “faz rir dos poderes constituídos, mostrando, na materialidade da linguagem e comportamento dos personagens, as falhas, gafes e derrapagens das autoridades.” (PAIVA, s/d/, p.6) O retorno do personagem de Roque à cidade de Asa Branca, como um herói disposto a libertar a população, que segue na pobreza, explorada pelos poderosos, os únicos a usufruir da riqueza gerada pelo mito de Roque Santeiro, representa um desafio ao poder instituído. Dessa forma, não é de se estranhar que a novela tenha atraído a atenção dos censores como uma obra “que viria perturbar as convenções sociais, numa época de fechamento ideológico.” (PAIVA, s/d/, p.7)

Seguindo o mesmo raciocínio, o batismo do mercado angolano em homenagem à novela brasileira sugere – ao menos ao leitor brasileiro – um paralelo entre o momento brasileiro de abertura política e um desejo legítimo da população angolana de seguir pelo mesmo caminho...

84

Nota-se, dessa forma, que as aventuras do detetive são narradas contra o pano de fundo da história e da cultura angolanas, que são, mais do que um cenário incidental, a própria razão de ser do romance – o romance policial se apresenta fundido ao romance histórico e à etnografia. A escolha da ficção policial (de forma semelhante ao caso da telenovela discutida acima) possibilita atingir um grande público, por tratar-se de um gênero popular da literatura de entretenimento, e abrir uma ampla discussão de questões políticas e sociais referentes à História de Angola – a colonização, a guerra pela independência, os conflitos entre a UNITA e o MPLA e assim por diante.

Ao longo do processo de investigação, o detetive compartilha com os outros personagens e com o leitor não apenas suas idéias e suspeitas acerca do crime, mas também suas observações e inferências sobre o mundo que o cerca. Acompanhando Jaime em suas incursões por Luanda, o leitor aprende, por exemplo, sobre a comida

típica angolana – sendo Jaime um grande apreciador da boa mesa, não faltam oportunidades para lautos almoços nos intervalos das investigações. O leitor é informado que o funje de pacaça é um prato típico feito com mandioca e carne de caça, e que o calulu é preparado com peixe e óleo de dendê. Essas inserções, que talvez pareçam ‘exóticas’ ao leitor europeu (provavelmente o português, uma vez que o romance foi publicado em Lisboa) causam um efeito distinto no leitor brasileiro, de familiaridade ao invés de exotismo. A partir das semelhanças culinárias – afinal, os pratos típicos mencionados evocam nos paladares brasileiros os nossos típicos ‘escondidinhos’ e moquecas – chega-se a outros vínculos entre Brasil e Angola. Ambos foram colônias de Portugal a partir do século XVI, embora o Brasil tenha sido privilegiado por haver servido de refúgio à Corte Portuguesa quando da invasão napoleônica, o que o elevou à condição de Reino Unido já no início do século XIX. Entretanto, ao longo do tempo em que vigorou a escravatura no Brasil, parte dos escravos trazidos da África vinham da região de Angola, o que significa que, hoje em dia, em meio à população afro-descendente do Brasil há muitos descendentes dos escravos angolanos. Em parte, a presença angolana no Brasil desde a época da escravatura explicaria, assim, a nossa sensação de familiaridade com a comida típica angolana, uma vez que os próprios pratos típicos brasileiros foram criações dos escravos.

Para Paul Gilroy (1995), a diáspora quebra a relação entre lugar, posição e consciência, de modo que o território deixa de ter o poder de determinar a identidade; assim, as novas relações formadas por conta da diáspora configuram uma rede de comunicação transnacional que extrapola os limites do Estado-nação e permite o contato e a interação cultural entre as populações dispersas. Embora Gilroy privilegie o estudo do ‘Atlântico Norte Negro’, como o Caribe, considera-se Brasil e Angola como legítimos representantes do ‘Atlântico Sul Negro’, de modo que se abre o caminho para

pensarmos o próprio Brasil a partir das críticas feitas no romance à organização social e política angolana, e considerar quais outras semelhanças entre os dois países estariam representadas no romance. Vê-se, portanto, que o assassinato em si não é o eixo fundamental da trama, mas apenas um ponto que provoca o leitor e ajuda a atrair sua atenção para outras questões e relações significativas.

86 Alguns capítulos mais adiante, Jaime Bunda inicia a perseguição ao personagem conhecido como T. O personagem já havia aparecido no romance de forma secundária, mas assume importância como o principal antagonista de Jaime quando o velho Salukombo aponta o seu carro como semelhante ao carro onde Catarina Kiela, a ‘catorzinha’, havia entrado. Desde o início da narrativa, o leitor sabe que T, descrito como uma figura tenebrosa, baixo e atarracado, sem pescoço e com boca de peixe, é um figurão das altas rodas políticas de Luanda, protegido do todo-poderoso chefe do Bunker, e que uma velha adivinha da Ilha havia dito que ele corria perigo de ser descoberto por algo errado que havia feito. O próprio leitor desconfia que T, cujo verdadeiro nome nunca é mencionado no texto, esteja envolvido na morte da menina. Jaime, que não faz idéia de quem seja o seu alvo, empreende, a partir desse momento, o que imagina ser uma verdadeira perseguição policial, a fim de confirmar se o ‘suspeito’ seria mesmo o assassino da menina. No entanto, logo é surpreendido pelo próprio T, que o denuncia ao chefe Chiquinho Vieira; este, por sua vez, determina que Jaime se afaste de T, afirmando enfaticamente que um membro do alto escalão do Bunker está acima de qualquer suspeita, o que só faz torná-lo, aos olhos do leitor, ainda mais suspeito.

Ao descrever o caminho de Jaime Bunda durante a perseguição ao personagem o narrador mais uma vez aproveita a oportunidade para fazer uma crítica mordaz ao Estado. Diz ele:

T [...] foi dar a volta obrigatória dos cidadãos comuns que nem podiam olhar a Presidência, pelo perigo de ficarem ofuscados pela

intensa luz do Poder de Estado. Por essas razões humanitárias, de preservação da boa visão dos súditos, era interdito passar à frente da Presidência da República [...], o que aumentava de uns tantos quilômetros e muitos minutos a distância para se sair da cidade pelo sul. Alguns ingratos reclamavam dessa benemerência que os tinha afastado do mais belo passeio que se podia fazer em Luanda, contornando toda a orla marítima e apreciando as ilhas amarelas e verdes no mar azul, mas a segurança dos cidadãos está acima de tudo, sobretudo deles próprios. (PEPETELA, 2001, p.137-138)

Nada satisfeito ao ter suas pretensões à glória abreviadas pela intervenção do chefe, Jaime corre a pedir auxílio ao seu parente importante, o D.O. Este, que foi prejudicado por T no passado e tem uma desconfiança a respeito do seu envolvimento em atividades ilegais, oferece a Jaime todas as condições – carro, celular, auxiliares – para que a investigação possa prosseguir sem interrupções.

A essa altura do romance, no final do livro do primeiro narrador, temos um encontro de Jaime com a velha Filó, a adivinha da Ilha, que prediz que ele não conseguirá desvendar o mistério, mas que tremerá de medo no dia em que se vir frente a frente com o assassino. Irritado com o primeiro narrador, por ter dito ao leitor que o detetive não conseguirá descobrir o culpado, o autor ficcional o demite sumariamente. Ao leitor, resta a desconfiança – afinal, será mesmo Jaime Bunda incapaz de descobrir o assassino? O leitor mais atento faz ainda outras perguntas: será que não se trata apenas de uma pista falsa do narrador? Esse narrador é confiável ou não?

No segundo livro, somos apresentados a Malika, uma argelina que havia entrado no país acompanhando Said, um libanês que já havia sido expulso de Angola antes por participação em atividades ilegais como o contrabando. À primeira vista, a narrativa de Malika parece ter o propósito de afastar o leitor do caso sendo investigado, que seria o da menina assassinada. Ao longo do seu relato, ela conta sobre a sua vida, como saiu da Argélia e como foi trazida por

Said à Angola para servir de ‘isca’ – Said pretendia casá-la com um angolano rico e importante como forma de ter proteção em seus negócios excusos. Malika, embora seja mantida à parte das negociatas de Said, percebe que este tem vínculos com T, que ela conhece pelo nome falso de Ezequiel, e seu relato serve à polícia mais tarde como auxílio para compreender como se armou o esquema de falsificação de dinheiro que Jaime por acaso ajuda a desmantelar. Aliás, se o leitor alimentava secretamente a esperança de que o fim do romance lhe trouxesse a tranqüilidade de saber que o detetive não era “mesmo nada parvo” (PEPETELA, 2001, p.14), recebe apenas frustração. Ao final do romance, Jaime Bunda é, sim, aclamado como o principal responsável pelo desmantelamento do esquema de falsificação de dinheiro, porém tudo o que descobre é fruto do acaso, e não de trabalho árduo, uma investigação bem conduzida ou mesmo um raciocínio privilegiado. Além disso, como Malika não conhece Jaime, nem sabe que ela, Said e T estão sendo seguidos por ele, não há nessa parte da narrativa nenhuma menção ao detetive e sua investigação do assassinato da menina. De fato, o livro do segundo narrador é aparentemente tão desconectado da trama principal que rende uma ‘bronca’ do autor ficcional ao leitor que houvesse deixado de ler essa parte do romance:

*[Esse relatório, com pequenos cortes e alguns arranjos, muitas vezes derivados da tradução, mas sobretudo para disfarçar o estilo de relatório, constituiu o Livro do Segundo Narrador, como os leitores certamente já repararam, se não andaram a saltar demasiadas páginas só para descobrir viciosamente como acaba a estória.]*<sup>8</sup> (PEPETELA, 2001, p.328)

Ao fim da investigação, a polícia prende Said e Bubacar, um maliano que havia tido uma participação menor no esquema. Entretanto, não consegue encontrar provas contra T, embora haja fortes indícios de que seria ele o cérebro responsável por todo o esquema. Um ponto sugestivo, que se pode também considerar como um desses indícios, é que Said tem planos de casá-lo com Malika – ou

seja, Said sabia que T seria tão poderoso que escaparia a qualquer acusação, e poderia livrá-lo também, se isso o interessasse. Assim, sabendo que T não se interessava por virgens, mas sentia uma atração especial por mulheres comprometidas, fez-se passar por marido dela.

O fato de que é impossível encontrar meios de condenar T pode, por um lado, sugerir que não há um único culpado para a quebra da ordem; uma vez que T representa o poder político e social de Angola, a culpa não poderia ser atribuída a um único indivíduo, mas a todo o *status quo*. Mesmo um detetive inoperante como Jaime Bunda reconhece a existência de várias causas políticas e sociais que possibilitam um desequilíbrio e o conseqüente rompimento da ordem. Cada crime é visto como parte de um contexto mais amplo. Tomando-se como exemplo o caso da corrupção da polícia – se não é justificada, é ao menos explicada como parte de uma engrenagem maior, que reserva um orçamento paralelo a certos órgãos do Estado. Mais uma vez, qualquer semelhança com a situação brasileira é muito mais do que uma mera coincidência... A situação fica clara nas palavras de Bernardo, o motorista de Jaime Bunda – como ambos são funcionários do SIG, recebem seus salários desse ‘caixa dois’:

Nós somos privilegiados, não recebemos do orçamento do Estado, recebemos dos sacos azuis, o circuito paralelo. O paralelo é que dá, seja o mercado, seja a polícia, seja a igreja, sabedoria do Bernardo. Por isso é que os polícias têm de pentear as pessoas, quer os pedestres que vendem mercadorias, quer os circulantes [...] Mas vão fazer mais como, então os polícias também não têm mulher e filhos para sustentar? É melhor pedir que roubar e é melhor roubar que ser roubado, não acha, chefe? (PEPETELA, 2001, p.22)

Mais adiante, o próprio Jaime Bunda faz uma denúncia em relação aos gastos indiscriminados do Estado:

[...] espero que um pássaro cague o carro do ministro, o que

também não adiantava muito, se a pintura começasse a ficar com defeito logo ele mudava de carro, para isso serve o orçamento do Estado. (PEPETELA, 2001, p.143)

Essas situações, entre outras também irônicas, como o roubo do carro que já era roubado (PEPETELA, 2001, p.245), levam o leitor brasileiro a refletir sobre a situação do seu próprio país. Afinal, Brasil e Angola são países irmãos (PEPETELA, 2001, p.112) não apenas pelo fato de ter sido o Brasil o primeiro país a reconhecer a independência angolana... A certa altura, um personagem usa a expressão “tudo jóia”, que diz ter aprendido em uma novela brasileira (PEPETELA, 2001, p.288), o que levanta um questionamento sobre o efeito desse contato entre as nações periféricas. Seria a união entre esses países através da cultura de massa uma forma de resistência ao domínio do centro hegemônico? Ou estaria o Brasil exercendo influência sobre os ‘países irmãos’ por meio de sua cultura de massa, e seguindo, dessa forma, o esquema neocolonial dos Estados Unidos?

90

Voltando ao caso da falsificação de dinheiro, com a prisão de Said e Bubacar, o D.O. pensa que finalmente conseguirá incriminar T. Entretanto, Said, apesar de brutalmente espancado pelos policiais, não revela o nome do sócio e comandante da operação. A única saída possível, então, é consultar o chefe do Bunker em pessoa, em busca de autorização para interrogar T. Em uma manobra política que sugere haver algo que T esconde e que não seria do interesse do Bunker levar a público, o chefe nega autorização para o interrogatório, o que revolta o D.O. e Armandinho, seu auxiliar:

– O chefe acha que não há matéria para interrogar o bagre defumado.

– Como assim? – fez Armandinho.

– Assim mesmo. Que são apenas suposições, as nossas. Que o bagre é conhecido por não resistir a uma mulher comprometida ou mesmo acompanhada apenas por um homem. Logo a quer

comer. Complexo de corno invertido, segundo classificação do chefe, o qual chegou a suspirar quem não tem suas fraquezas? Que o fato de usar nome falso não quer dizer nada, quem não se esconde muitas vezes atrás de um pseudônimo? (PEPETELA, 2001, p.350)

Assim, com um desfecho que soará bastante familiar aos leitores brasileiros – já acostumados aos rotineiros crimes sem solução, principalmente quando envolvem políticos e/ou empresários como perpetradores e o povo como vítima – o caso da falsificação de dinheiro é dado por encerrado, com Said e Bubacar sendo totalmente responsabilizados pelo esquema, e sem que seja possível envolver T.

Com o caso resolvido, chega o momento de colher os louros pelo ‘bom trabalho’ realizado. ‘Bom trabalho’ referente a esse caso, sem dúvida, pois enquanto Jaime se dedicava a perseguir T e Said pelas ruas de Luanda, coube à polícia chefiada pelo inspetor Kinanga descobrir o assassino de Catarina. Assim, a participação de Jaime na solução do caso para o qual fora inicialmente destacado é, pode-se dizer, insignificante. Como o assassino era o filho de um deputado da bancada majoritária, pode-se compreender o empenho para que o crime permanecesse sem solução. Entretanto, na entrevista coletiva que o D.O. concede à imprensa para apresentar os culpados pela falsificação de dinheiro, assim como o responsável pelo desmantelamento da quadrilha, Jaime se vê, pela primeira vez, frente a frente com T. Nesse momento, ele recorda as palavras de Dona Filó, a adivinha da Ilha, e sua predição – de que ele sentiria medo, muito medo, ao finalmente encarar o assassino.

Nesse momento o leitor se vê diante de uma encruzilhada, sem saber se opta por acreditar nas palavras da velha adivinha ou nas descobertas da polícia, guiada por “princípios europeus, racionalistas e cegos” (PEPETELA, 2001, p.368). Pois então seria mesmo T o assassino da menina? Parece pouco provável, uma vez que o figurão não gostava de virgens... Além disso, o filho do deputado

não era o assassino confesso? E por que haveria o leitor de dar mais atenção às palavras de uma velha adivinha do que ao que a polícia havia descoberto? Essa ambigüidade, a alternância entre as crenças nativas e as crenças européias, representa uma forte característica da religiosidade angolana, marcada pelo sincretismo, assim como ocorre no Brasil. Dona Filó é uma adivinha, uma quimbanda que joga búzios, mas que tem nome de santa, Filomena, e também frequenta a igreja. Por outro lado, o fato de que a polícia recorre aos seus préstimos para ‘sentir’ se as vibrações da menina morta estavam no carro do filho do deputado (PEPETELA, 2001, p.367-368) não deixa de ser uma paródia a alguns seriados policiais da TV americana, nos quais a polícia conta com o auxílio de um paranormal para ajudá-la a desvendar os mistérios.

92

Um detalhe, porém, uma pista oferecida em meio a tantas outras, muitas vezes falsas, ao longo do romance, poderia significar uma chave, senão para a solução do crime, ao menos para a interpretação do leitor. Sabe-se que o crime em questão consistiu na violação e assassinato de uma adolescente no dia da Independência. Sabe-se também que T é o assassino, de acordo com a previsão de Dona Filó. Deve-se então voltar a certas instruções dadas por Jaime Bunda a Kinanga, logo no início do romance:

- Os pais foram interrogados?
- Sim, claro, fizemos as perguntas habituais...
- *E as outras?* – perante o ar aparvalhado do outro, repetiu: – *Não fizeram as outras?* <sup>9</sup> (PEPETELA, 2001, p.24)

Seguindo as instruções de Jaime, portanto, devemos fazer uma pergunta não-habitual, e essa seria: quem era a vítima? Concluímos que Dona Filó não se referia a T como o assassino de Catarina, mas da própria nação angolana. Tendo alcançado a independência em 1975, Angola seria, em termos históricos, não mais do que uma adolescente – uma adolescente sistematicamente violentada pelos abusos

e desmandos de uma classe política corrupta, personificada em T.

Tim Libretti escreveu, a respeito da literatura policial de minorias nos EUA, que a inserção e o desenvolvimento do romance policial em um contexto cultural e demográfico diverso do contexto hegemônico no qual foi criado e se estabeleceu possibilitam uma nova visão desse tipo de narrativa. A fórmula da ficção detetivesca poderia facilmente servir a uma função transformadora radical em termos políticos e sociais. (LIBRETTI, 1998, p.67)

Nesse sentido, a mensagem final de esperança reside em um personagem que é apenas mencionado superficialmente ao longo do romance, mas que toma força total no epílogo: Gégé, o irmão mais novo de Jaime Bunda. Gégé é formado em jornalismo, mas passara muito tempo desempregado, morando na casa da mãe no musseque e vendendo aparelhos de rádio nas ruas de Luanda para sobreviver. Na primeira página do epílogo, Gégé chega à casa de Jaime para contar-lhe que finalmente conseguira um emprego “em um semanário pequeno, mas independente e com boa linha editorial” (PEPETELA, 2001, p.376). Jaime, que considera o irmão subversivo, tenta demovê-lo da idéia; Gégé, porém, não deixa esfriar seu entusiasmo:

Mano, nos tempos do tio Esperteza do Povo os jovens iam para as matas, pegavam em armas para combater o colonialismo e sonhar criar uma sociedade melhor, mais justa. Esse tempo passou. Depois outros jovens foram para as matas, pegaram em armas, para combater o regime que o tio ajudou a criar. Esse tempo também passou. Agora eu pego na caneta para contar a verdade aos meus conterrâneos. *Só a verdade interessa.*<sup>10</sup> É o nosso tempo. (PEPETELA, 2001, p.376)

Por considerar Gégé subversivo, Jaime teme não receber promoções no futuro nem ascender a cargos mais altos. Segundo ele, “há verdades que incomodam e por isso devem ficar pudicamente sob sete véus”... (PEPETELA, 2001, p.376)

Gégé torna-se então um símbolo de esperança para a co-

munidade marginalizada, como ele mesmo bem sabe: “Agora vou rápido contar lá no bairro que tem um jornalista para pôr nos olhos e ouvidos do mundo tudo aquilo que a população sempre marginalizada sente e quer.” (PEPETELA, 2001, p.376-377). Ele acena com a possibilidade real de sair do musseque – e, em um plano mais amplo, da periferia do poder – por meio da palavra, da educação, levando ainda outros consigo. Tomar a palavra possibilita “contar as verdades” e narrar a própria história, ao invés de aceitar o que é imposto pelo centro hegemônico de poder. Gégé representa uma renovação da utopia que guiou os jovens “nos tempos do tio Esper-teza do Povo”. A própria idéia de renovar a utopia remete o leitor a uma das obras mais famosas de Pepetela, *A geração da utopia*, cujo título permite duas diferentes interpretações, ambas igualmente pertinentes ao contexto sócio-histórico contemporâneo de Angola. Por um lado, Gégé e os outros jovens que sonham com “uma sociedade melhor, mais justa” para Angola são a nova geração que luta por essa utopia; por outro lado, a arma que agora utilizam, a caneta, é um instrumento que serve para criar, ou seja, gerar, essa mesma utopia.

94

Desse modo, podemos concluir que Pepetela, ao escrever o primeiro romance policial angolano e criar a figura de Jaime Bunda, fez mais do que apenas parodiar o romance policial tradicional. Dadas as circunstâncias sócio-econômicas, políticas e culturais da sociedade angolana contemporânea, um romance protagonizado por um anti-herói como Jaime Bunda seria o único romance policial possível.

Não cabe no âmbito deste ensaio investigar as razões históricas que levaram à Angola de Jaime Bunda, uma terra que sente os efeitos acumulados de várias guerras, disputas pelo poder e governos corruptos – embora se possa deduzir que as razões estarão na própria história de seu processo de colonização e subsequente ‘descolonização’. Assim, fazendo referência à obra de Homi Bhabha (1990), vê-se que, muito embora se lance mão do gênero policial, a História dessa nação sendo narrada ocupa um espaço prepon-

derante, apontando não só para a busca de construção, mas para a busca de uma identidade nacional que leve o país a ocupar o seu espaço no cenário mundial. Percebe-se, então que, nesse contexto, o objeto de investigação do detetive protagonista do romance é a própria sociedade em que vive, bem como as relações de poder que se estabelecem entre os seus membros. Concordamos, a esse respeito, com a posição de Pepetela, que aponta a história policial como um mero pretexto para a análise da sociedade. (WIESER, 2005). A ficção policial seria, deste modo, como nas obras da chamada ‘literatura maior’, um reflexo do seu momento histórico.

Por fim, cabe apontar que a África narrada no romance não esgota a possibilidade de outras Áfricas. Uma vez que se desconfie da ficção de homogeneidade pregada pelo domínio colonial, abre-se o caminho para que cada nação africana narre a sua própria África – ou as suas Áfricas plurais – e serão tantas quantos forem os modos de narrar ou os gêneros escolhidos pelos autores.

## REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi K. (org.) *Nation and narration*. New York: Routledge, 1990.

DUTRA, Robson Lacerda. *Pepetela e a elipse do herói*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2007. 210 fl. Mimeo. Tese de Doutorado em Literatura Comparada.

FREIRE, Ricardo. Postal por escrito: Luanda. *Viaje na Viagem* (blog). Disponível em <[http://viajenaviagem2.zip.net/arch2005-03-01\\_2005-03-31.html](http://viajenaviagem2.zip.net/arch2005-03-01_2005-03-31.html)> Acesso em 04/07/2009.

FREITAS, Adriana M. A. Ambigüidade e Ceticismo no Romance Policial Contemporâneo. Disponível online em: <<http://planeta.terra.com.br/artedubitoergosum/orientando10.htm>>. Acesso em 06/05/03.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.

HUTCHEON, Linda. The politics of parody. In: *The politics of postmodernism*. London & New York: Routledge, 1989.

Info-Angola. A biblioteca virtual de Angola. Disponível em < <http://info-angola.ao> > Acesso em 01/10/2015.

LIBRETTI, Tim. Lucha Corpi and The Politics of Detective Fiction. In: *Multicultural Detective Fiction: Murder from the 'Other' Side*, ed. Adrienne Johnson Gosselin. [Garland Reference Library of the Humanities, vol. 2094]. New York: Garland Publishing, 1998.

O Insurgente. 12/03/2009. Disponível online em <<http://oinsurgente.org/2009/03/12>> Acesso em 01/10/2015.

PACATOLO, Usindi. Socialismo esquemático. Ondaka Usongo! (blog) 26/02/2009. Disponível em < <http://upindi.blogspot.com/2005/02/socialismo-esquemtico.html> > Acesso em: 01/10/2015.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. Roque Santeiro, uma alegoria do Brasil: atualizações do regional na cultura pop da televisão. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/paiva-claudio-roque-santeiro.pdf>> Acesso em 01/10/2015.

PEPETELA. *A geração da utopia*. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

\_\_\_\_\_. *Jaime Bunda, agente secreto*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

96

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. Entre Crimes, Detetives e Mistérios... (Pepetela e Mia Couto: Riso, Melancolia e o Desvendamento da História pela Ficção). União dos Escritores Angolanos. 2002. Disponível online em < [http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/55-entre-crimes-detetives-e-mist%C3%A9riospepetela-e-mia-couto-\\_-riso-melancolia-e-o-desvendamento-da-hist%C3%B3ria-pela-fic%C3%A7%C3%A3o](http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/55-entre-crimes-detetives-e-mist%C3%A9riospepetela-e-mia-couto-_-riso-melancolia-e-o-desvendamento-da-hist%C3%B3ria-pela-fic%C3%A7%C3%A3o)\* > Acesso em 01/10/2015.

WIESER, Doris (entrevista). Pepetela: “O livro policial é o pretexto”. 2005. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/pepetela.html>> Acesso em: 01/10/2015.

## NOTAS

<sup>1</sup> Para maiores esclarecimentos acerca do que constitui um falso romance policial na contemporaneidade, remeto o leitor ao artigo de Carmen Secco, “Entre Crimes, Detetives e Mistérios...” (2002).

<sup>2</sup> O termo é usado para especificar a idade da adolescente, ou seja, quatorze anos.

<sup>3</sup> Bairro marginalizado na periferia; uma espécie de favela.

<sup>4</sup> A título de ilustração, reproduzo aqui as impressões de um viajante brasileiro de passagem por Luanda a respeito do trânsito da cidade: “Ninguém vende chiclete nos engarrafamentos de Luanda. Mas se você quiser comprar tábua de passar, antena de TV, calcinha, relógio de parede, faqueiro ou sapato, é só esperar. Enquanto o trânsito estiver parado – e aqui a hora do rush vai das 8 da manhã às 8 da noite – sempre vai aparecer alguém para vender o mosquiteiro, o cinto, o abajur e a cueca que você estava precisando. Com sorte, você leva para casa ventilador, trê em um, toalha, churrasqueira, benjamins, óculos de grau e a Caras da semana, sem jamais se incomodar em achar uma vaga para estacionar. Você pode se chocar com a pobreza de um lugar em que todo mundo parece viver de vender alguma coisa na beira da estrada. Ou você pode admirar a vitalidade e a capacidade de um povo que inventa uma maneira de sobreviver entre os escombros de uma guerra que durou quase os 30 anos da existência do país.” (FREIRE, 2005)

<sup>5</sup> Para informações mais detalhadas, remeto o leitor ao site Info-Angola: a biblioteca virtual de Angola.

<sup>6</sup> A expressão ‘socialismo esquemático’ é usada por Pepetela para denunciar que, na época do socialismo, os funcionários públicos não viviam dos salários, mas sim dos ‘esquemas’, com os quais garantiam o sustento de suas famílias; tal sistema constitui um empecilho para a obtenção de bons resultados na luta contra a pobreza e a corrupção. Cf. O Insurgente, de 12/03/2009, e “Socialismo esquemático”, por Usindi Pacatolo.

<sup>7</sup> O presidente eleito Tancredo Neves adoeceu gravemente às vésperas da posse e faleceu sem ser empossado. A transição para o governo civil se concretizou ainda assim, com a posse do vice-presidente José Sarney.

<sup>8</sup> Todas as interferências do autor ficcional são feitas em itálico no original.

<sup>9</sup> Grifo meu.

<sup>10</sup> Grifo meu.

## **Terror, medo e o apagamento da memória em *A bright room called day*, de Tony Kushner**

Vanessa Cianconi (UERJ)

98

*A Bright Room Called Day* começa com um grupo de amigos conversando sobre política durante um jantar no apartamento de Agnes Egging, uma atriz de meia-idade que mora em Berlim. A peça, que vê o final da República de Weimar e a tomada de poder de Adolf Hitler e do partido nazista, sofre pequenos deslocamentos temporais durante as interrupções de Zillah, uma jovem americana paranoica que vive em Long Island nos anos de 1980 e que acredita no fato de Reagan estar se transformando em um novo Hitler. Uma conversa sobre se sentir seguro na Berlim de 1932 e sua relatividade prepara o terreno para o desenvolvimento do que Tony Kushner pretende atacar em sua peça inicial de 1985. Este ensaio pretende rememorar o terror da possibilidade da guerra e da banalidade da maldade facilmente perpetrada durante momentos conturbados da história – aqueles que não devem ser esquecidos.

Provavelmente a segurança que Agnes e seus amigos sentiam nos anos de 1930 na Alemanha era a mesma que Kushner sentia na década de 1980, quando Ronald Reagan foi eleito e reeleito presidente dos Estados Unidos. Provavelmente a relatividade da segurança está no fato de ainda ser possível ver uma luz ao final do túnel, uma possibilidade de mudança, um lampejo de felicidade. É na segunda tese sobre a história que Benjamin lembra ao leitor que “a nossa imagem da felicidade é totalmente marcada pela época que nos foi atribuída pelo curso da nossa existência” (BENJAMIN, 1987, p. 222) e “a imagem da felicidade está indissoluvelmente ligada à da salvação. O mesmo ocorre com a imagem do passado,

que a história transforma em coisa sua. O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção” (BENJAMIN, 1987, p. 223). Segundo Reyes Mate, o que importa agora para Benjamin é o presente, pois o passado que poderia ter sido simplesmente malogrado. Nas palavras do professor de filosofia, Benjamin “fala de um passado que de presente só tem o fato de ter sido possível e que, se houvesse logrado êxito, teria convertido em algo impensável o presente que nos coube.” (BENJAMIN, 1987, p. 223) Fica claro, então, o diálogo inicial entre Baz e Agnes. A relativa segurança que ela sente no tempo presente é uma consequência do que uma vez foi e um alerta sobre o que será o porvir. A esperança mal colocada no presente equivaleria a uma possibilidade de mudança quando da não reeleição de Reagan à Casa Branca, algo que, infelizmente, não aconteceu. Se o presente é um passado que não está amortizado, o futuro é um presente redimido do seu fracasso. O problema é que redimir o passado não faz mudar o presente e, conseqüentemente, retira do futuro qualquer possibilidade de mudança.

99

Paulinka e Agnes, já na segunda cena da peça, conversam sobre uma reunião do partido comunista à qual Agnes foi na noite anterior. A intenção dela era se filiar ao partido, mas, de acordo com ela mesma, o partido não aceita candidaturas aleatórias. A conversa entre Agnes e Paulinka versa sobre a indústria cinematográfica comunista na Alemanha. Segundo Paulinka, os comunistas fazem filmes melhores do que os nazistas e o interesse dela era de conseguir os melhores papéis assim que acabasse a guerra. Quando Agnes pergunta o que ela faria caso os nazistas fizessem os melhores filmes, Paulinka tenta virar o jogo comparando-se com Agnes como se nada se comparasse ao Martírio da Agnes Vermelha, Atriz Dramática da Revolução [Martyrdom of Red Agnes, Thespian for the Revolution] (KUSHNER, 1994, p. 16). Em inglês, a palavra escolhida por Kushner foi *thespian*, que deriva de *thespis*, termo cunhado por um poeta do século VI ac, a quem é creditada a invenção da tragédia grega, e que

denomina um grupo de pessoas que trabalham no teatro (ROKEM, 2009). Do jogo de palavras pode-se extrair o que é a cena dois: moral, martírio e tragédia são três conceitos que estão intimamente ligados em *A Bright Room*. Se a felicidade está ligada às escolhas sensatas e morais, por um lado, e à salvação, por outro, a felicidade é algo que não pode existir. As escolhas de Agnes, caso os nazistas fizessem filmes melhores, seriam, de fato, amorais. Escolher o cinema nazista seria admitir o mal, admitir a tragédia. A ideia messiânica de salvação ainda daria a possibilidade de escolha de Agnes; no entanto, o que seria exatamente essa redenção? Ela ainda era possível? Agnes, para Paulinka, é, ironicamente, a atriz da revolução, assim como era Reagan, o ator da “revolução” norte-americana -- quem iria salvar os EUA da recessão e liderá-los, novamente, para o “mundo livre”.

100

Ronald Reagan, segundo Fareed Zakaria (Cf. FARAGHER, 2008), acreditava que a ameaça soviética era militar, ideológica e política; logo, pretendia combatê-la, lançando mão das mesmas ideias o presidente prometeu à população americana que iria rearmar, cortar impostos e equilibrar a balança econômica dos EUA. Segundo o pesquisador da Universidade de Harvard, ficou claro qual era o real objetivo de Reagan, que, com certeza, não incluía equilibrar as despesas governamentais, mas sim direcionar esta balança a fim de rearmar os EUA, tudo em nome da defesa do país contra o tão temido exército vermelho soviético. Naturalmente que esse medo que os estadunidenses sentiam dos soviéticos não era sem razão, pelo menos aos olhos de uma cultura protestante, capitalista e (por que não concordar com Hannah Arendt) totalitária – afinal de contas, os comunistas soviéticos eram o outro, o diferente, com hábitos, crenças, cultura e sistema político diferentes.

É aqui que o primeiro deslocamento temporal acontece. A primeira interrupção de Zillah Katz, intitulada *The Small Voice* (*Letter to the President*) acontece logo após Agnes afirmar que “Tudo que é ruim ou perigoso será varrido”, e que praticamente encerra a

segunda cena. Zillah compara a presidência de Ronald Reagan aos eventos na Alemanha nazista. Na sua primeira carta, Zillah sabe que todos os seus esforços para ser ouvida serão em vão, ela sabe que suas cartas nunca chegarão à Casa Branca. No entanto, sua necessidade de colocar no papel sua revolta é maior do que sua certeza de estar perdendo tempo. Pois, segundo ela mesma, o ódio colocado naquelas páginas é tão basal, tão a ponto de explodir, que é a sua crença que qualquer pessoa que toque em suas cartas vai absorver esse ódio e sentir a energia tóxica que elas contêm. E será através dessa toxidade que sua revolta será sentida e passada adiante através de apertos de mão. Bom, isso funcionaria em um mundo perfeito, não no governo de um semiditador (embora não de forma declarada) como Ronald Reagan (e naturalmente em todas as outras formas de governo que eram igualmente detestadas por Kushner, como Margareth Thatcher e a família Bush). A alienação do povo em geral é o que enerva Zillah, é a falta de conhecimento que leva à falta de esperança: se não há compreensão não pode existir comprometimento. Irei um pouco mais além: será que a maldade perpetrada pelos governos em geral já está tão banalizada que o povo considera que não vale a pena se rebelar? Ou simplesmente sente medo? Mas, medo de quê?

É na cena três que Agnes consegue estabelecer para onde está se direcionando o mundo. Segundo ela, o mundo está à beira de uma escolha – mas “uma escolha de merda”, segundo a própria Agnes. Para Husz, o mundo está à beira do fascismo, da velhice, da senilidade e do sono. A senilidade e o sono se equivalem à catástrofe de Agnes. A primeira é a demência, a doença, a impossibilidade de redenção; a segunda, a morte, o fim, a impossibilidade da felicidade, a impossibilidade da vida. A única saída, se ainda existe alguma, é a Revolução, aquela ideia em que Benjamin já não mais acreditava. A sua geração, a seu ver, estava muito aquém da força necessária para lutar, fugir era a melhor saída. “O mundo está à beira do juízo final”, repete Agnes – ecoando Benjamin, que, em sua terceira tese,

escreve que “somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um de seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa *citation à l'ordre du jour* – e esse dia é justamente o dia do juízo final.” (BENJAMIN, 1987, p. 223) Acredito que nesta tese o que Benjamin defende é o presente e como esse presente influenciará o futuro, da mesma forma que o passado influenciou o atual presente. Para ele ninguém vence a batalha. As marcas do passado muito bem definidas no presente são indelévels e não estão somente sobre o proletariado. A tese acaba com uma menção ao juízo final, ou seja, o fim da história, o fim dos tempos, mas o momento da verdade e da justiça. A redenção seria o retorno conciliador de todas as coisas. Mas não existe este momento de conciliação, nem o dia da chegada do messias. A desumanidade é de toda uma sociedade e não somente dos detentores do poder. Para Marx, a rebelião contra as suas cadeias é a rebelião contra todas as cadeias que privam o homem de uma existência humana. Logo, o fim da história resolveria o impasse, mas, infelizmente, este impasse não foi e, provavelmente, nunca será resolvido. Benjamin nunca conseguiria citar o passado.

102

Agnes Eggling tem como livro de cabeceira *O Capital*, de Karl Marx, de 1876. Neste livro que Marx critica explicitamente o capitalismo, é também nele que Marx desenvolve todos os aspectos do modo de produção capitalista. Apesar de o livro estar na cabeceira de Agnes, é Baz quem se preocupa com o estado da economia. Para ele, o que Marx e Engels fazem é antisséptico e estéril; a análise econômica é antisséptica e estéril. De que realmente adianta se preocupar com o proletariado quando o que se faz no país é o puro retrato da maldade? A que esse proletariado realmente almeja? A análise econômica não serve para nada se o que é realmente importante não é levado em consideração. Mas, o que é realmente importante? Salvar vidas humanas, ser ético, ter moral e respeitar

o próximo provavelmente tinham alguma importância; no entanto, tais valores eram mascarados por coisas insignificantes, como botas lustrosas, por exemplo. As botas de Hitler, assim como as luzes da ribalta de Reagan e o brilho que ofusca e cega a população, servia para esconder a intenção real dos dois governantes: a manipulação de um povo que acreditaria em qualquer coisa que o fizesse sentir melhor. Nesse sentido, Reagan dizia que sua experiência no Screen Actors Guild (SAG) o transformou em um grande negociador, ou em um grande mentiroso. Baz e Gotchling contam a Agnes que estiveram em um comício nazista, e Agnes pergunta se eles entraram para assistir ao comício e, nas palavras de Baz: “Nós ficamos praticamente para todo o evento! Você precisa ter um conhecimento íntimo do seu inimigo.” (KUSHNER, 1994, p. 24)<sup>1</sup> Em uma famosa passagem de *A arte da guerra*, Sun Tzu afirma que: “Se você conhece o inimigo e conhece a si mesmo, não precisa temer o resultado de cem batalhas”.

A questão em *A Bright Room* não é se os personagens conhecem o inimigo, mas se conhecem a si mesmos. Hitler, assim como Reagan o fazia, oferecia ao povo alemão uma falsa segurança, lançando mão de uma *propaganda* que servia para mascarar o que realmente existia por trás das cortinas. Baz afirma que o povo alemão abandonou a moralidade, o dinheiro e a justiça em troca de uma libertação que, na verdade, só o aprisiona. O que o povo via era uma ilusão, um passe de mágica, a fim de “fabricar consentimento”, nos termos de Walter Lippmann. A população, na grande maioria das vezes, não está ciente do fato de ela não saber do que realmente acontece no país. Desta forma, a facilidade com que o povo alemão seguiu Hitler e os nazistas em uma cruzada de sangue serve para comprovar o fato de que ele não somente não conhecia a si mesmo, como não tinha a menor ideia do que acontecia na Alemanha de então. Acredito que Baz e Gotchling estavam tentando conhecer a si mesmos, a fim de não somente conhecer o inimigo, mas uma forma de serem livres. A dúvida que paira no ar é: livre de quem exatamente?

É sabido que o *Crash* da bolsa de valores norte-americana teve um impacto muito grande na Alemanha no final dos anos de 1920. Depois do fim da Primeira Guerra Mundial a Alemanha foi forçada pelo Tratado de Versalhes a pagar reparações de mais de seis milhões de libras aos países ganhadores da guerra. Os EUA emprestaram dinheiro à Alemanha para ajudá-la a pagar a dívida. Com a queda da bolsa de valores em 1929 e os EUA à beira da falência, os estadunidenses revogaram todos os empréstimos, fazendo com que a Alemanha se afogasse em ainda mais dívidas. Com a forte crise, trabalhadores em toda a Alemanha perderam sua fonte de sustento e o desemprego aumentou de forma estratosférica. Esta instabilidade econômica e a total necessidade das famílias de prover para si próprias foram justamente as causas da instabilidade da república de Weimar que, incapaz de controlar a crise, cedeu à popularidade de grupos políticos extremistas como os partidos nazistas. Apesar de Hitler não ter ganhado as eleições, ele exigiu a posição de chanceler. Por motivos políticos, o general Kurt Von Schleicher foi nomeado chanceler, a fim de evitar uma possível guerra civil; no entanto, a escolha se provou incorreta, pois o novo chanceler não tinha experiência política, mas apenas militar. A possível coligação com o exército não deu certo e o chanceler perdeu sua posição logo depois por falta de apoio político. A única pessoa com algum tipo de credibilidade para ocupar aquela posição era, de fato, Adolf Hitler. Com todo o apoio do Reichstag e filiado ao partido mais popular da Alemanha, sua indicação à chancelaria era a que mais fazia sentido. No dia 30 de janeiro de 1933, Hitler foi finalmente nomeado chanceler por Hindenburg. Em menos de um mês, Adolf Hitler, em conjunto com o partido nazista, começaria a trilhar o caminho da ditadura que levou a Alemanha ao holocausto. O declínio da república de Weimar seria historicamente inevitável.

Curiosamente, Jimmy Carter que, durante o seu governo, era um líder malquisto e considerado ineficaz, abriu o caminho para

Reagan trazer aos EUA o que o povo precisava acreditar depois de tantos escândalos no governo: a visão otimista de o país ainda ter a capacidade de se renovar. Ele prometeu revitalizar a economia, restaurar o poder e o prestígio norte-americanos no campo mundial e reverter o que ele acreditava ser perigoso, o pessimismo de seus oponentes. Para o então futuro presidente dos EUA, este pessimismo ia de encontro ao lugar para o qual ele queria levar a nação – para uma nova “era de limites”, quando ele pretendia reacender o Sonho Americano, lembrando ao povo estadunidense que não existiam mais limites para eles. Adolf Hitler, assim como Ronald Reagan, era visto como a única esperança de um povo para sair da recessão e reacender a chama da felicidade. O brilho que ofuscou o olhar crítico da população (se alguma vez ele existiu) foi o mesmo que impediu Benjamin de nomear, neste caso, o presente. O mal prevaleceu sem ninguém sequer perceber.

A ideia do diabo volta ao palco na cena cinco de *A Bright Room* quando Paulinka e Agnes voltam a conversar sobre o que as amedronta. Acreditar no demônio nada mais é do que acreditar no que não se pode ver, no que não se pode provar que realmente exista. O paralelo feito entre Hitler, Reagan e o diabo acaba por ser interessante, pois, através da *propaganda*, o povo começa a acreditar em uma nova era em que não existem mais limites. A ideia da *propaganda* é justamente esta: a de acreditar naquilo cuja existência não se pode provar, no que não se pode ver. Agnes ainda tenta racionalizar, pois acha que é muito velha para acreditar em uma criatura mítica, provavelmente inventada, mas extremamente carregada de significados: a da maldade extrema, da injustiça. Ignorar centenas de pessoas morrendo por causa de uma doença sem cura é um exemplo de maldade extrema? Incitar uma população inteira ao ódio é um exemplo de maldade extrema?

No desdobramento da cena cinco, Paulinka se lembra de quando fez o papel de Gretchen quando o *Fausto* de Goethe foi

encenado no Teatro Municipal de Karlsruhe. Paulinka, em *A Bright Room*, acreditava que havia visto o diabo também na forma de um poodle preto. A salvação de Gretchen, personagem de *o Fausto*, está ligada a todo o seu sofrimento. O desespero de perder tudo o que tem mais valor, como a mãe, o irmão e o próprio filho, mas ser salva ao final, remete novamente a Benjamin quando repensa o fato de a história não ser o lugar da salvação porque o ideal é inalcançável. O que o filósofo alemão propõe é repensar a secularização, que não deve ser só emancipação da religião, mas também realização na terra do conteúdo libertador do messianismo originário. Esta reformulação da teoria da secularização, de acordo com Reyes Mate, mostra que a ideia de que o instante presente não é o resultado do anterior e antessala do seguinte, mas que todo instante tem um valor absoluto: todo instante pode mudar tudo, porque traz consigo uma oportunidade revolucionária (Cf. MATE, 2011). Todo o sofrimento de Paulinka justificaria a possível redenção; ou o momento da mudança absoluta, da oportunidade revolucionária. Novamente, é possível ver o momento de esperança de Walter Benjamin, aquele momento no presente que mudará todo o futuro. Contudo, para Paulinka, esta esperança do momento revolucionário é bem mais mundana: “fama, filmes e talento insuperável como atriz em troca de sua alma imortal! (...) Uma boa atriz, uma boa mentirosa, mas não, na verdade, uma pessoa muito boa.” (KUSHNER, 1994, p. 35) Provavelmente tão mundana quanto o desejo de um ator de Hollywood se transformar no presidente do país mais poderoso do mundo. A sede por conhecimento do Fausto era a sede por poder de Reagan.

A cena sete vem para corroborar o que é a história para Benjamin. Para ele, na sexta tese, “articular historicamente o passado não significa ‘conhecê-lo como ele realmente foi’. Consiste, muito antes, em adornar-se de uma recordação tal como ela brilha num instante de perigo” (BENJAMIN, 1987, p. 224). Este instante de perigo, para o pai de Gotchling, era justamente a humanidade

como ela é. Ele, todas as noites, repetia para ela a mesma coisa: “A história humana não é a história do homem bom, ou do santo, mas do porco que ameaçou o santo até a morte. Aficionado por lama, cheio de merda, porcos. Em meus vários anos na Terra isto é o que eu aprendi.” (KUSHNER, 1994, p. 46)<sup>2</sup> O que o pai de Gotchling faz é rememorar a passagem da Bíblia que condena os porcos como criaturas ímundas e demoníacas, o livro de Marcos 5:11-17. Para ele, a relação existente entre os porcos e a história é a mesma existente entre os seres humanos. Benjamin, na mesma tese, afirma: “o messias não vem só como redentor; ele também vem como vencedor do Anticristo. O dom de acender no passado a chispa da esperança só é dado ao historiador perfeitamente convencido de que nem sequer os mortos estarão seguros se o inimigo vencer. E esse inimigo não parou de vencer.” (BENJAMIN, 1987, p. 224) O messias que nunca iria chegar, a humanidade que nunca conseguiria se redimir, mas a repetição de uma história sem um final feliz, a repetição da história da maldade - um povo sem memória. Benjamin tenta chamar a atenção do leitor sobre os passos que estão sendo dados pela humanidade. O que o pai de Gotchling faz é “articular historicamente o passado” sem se colocar fora do perigo – ele transmite para sua filha conhecimentos do qual fazem parte os testemunhos do passado, aqueles testemunhos que servem para iluminar um passado oculto de forma que ele se torne visível.

A visibilidade do passado é a chave mestra da história. De volta aos anos de 1980 e à segunda carta de Zillah, “A política da paranoia” não é chamada assim inocentemente. Segundo ela, ainda durante o escândalo de *Watergate*, ela era uma pessoa normal e com um grande senso de humor. Hoje, ela consegue enxergar verdade em toda e qualquer teoria da conspiração que é criada nos EUA. Zillah não somente perdeu todo seu senso de humor, como também se transformou em uma grande paranoica. Aqui volto ao caso da *propaganda* e como é fácil fazer as pessoas acreditarem em

qualquer coisa, mesmo que não faça o menor sentido. Novamente, Zillah reitera essa ideia quando afirma que tem medo de tudo e repete que Hannah Arendt só escapou da guerra por ser mais paranoica do que seus próprios amigos – ela lia ficção detetivesca e muito da sua mania de perseguição surgiu daí. Zillah é a verdadeira paranoica, a verdadeira cidadã norte-americana que se vê cercada pela *propaganda* de um iminente ataque terrorista. Confira, sempre, os níveis de perigo e olhe para os lados em lugares públicos. Cuidado com quem está ao seu lado e não sorria para estranhos<sup>3</sup>.

Em uma conversa sobre os caminhos que a história toma, Baz e Agnes ponderam sobre o que poderia ter sido diferente e como essa mudança na história mudaria, por consequência, a vida de muitas pessoas. O texto abaixo serve para exemplificar esta mudança:

AGNES: Mas, veja, esse é exatamente o problema. Como nós sabemos? E se nós nos deitarmos e desistirmos logo no momento em que...

BAZ: Que momento?

AGNES? Quando toda a coisa horrorosa poderia ter sido, de alguma maneira, revertida.

BAZ: Você acha mesmo que isso é possível? Os fazendeiros dizem: “Se conseguíssemos plantar trigo no inverno, não estaríamos tão famintos.” Mas, isso significa alguma coisa para a terra e para a geadas? Não. Então os fazendeiros esperam até a primavera. O que nós precisamos é uma Meteorologia da História Humana. Talvez então pudéssemos suportar as mudanças no clima político com a mesma serenidade que suportamos as mudanças no clima. Estações da História. Faz alguma diferença sabermos por que chove? Simplesmente chove. Nós ficamos molhados. Ou não. A vida é miserável. Ou não. O sol brilha, ou não brilha. Você pode explicar essas coisas, cientificamente, meteorologicamente e podemos aplaudir a elegância da sua explicação, mas não vai interromper o clima, ou aquela sensação de incerteza de sermos

subjugados. Porque, neste planeta, somos subjugados. (KUSHNER, 1994, p. 60-61; tradução livre)<sup>4</sup>

Kushner, ao conversar comigo em 2012, comentou sobre esta passagem da peça e a comparou com a situação dos EUA antes da eleição de Obama à presidência. Segundo ele, o que ele descreveu foi a mesma coalizão de burocratas e lunáticos religiosos que produziram uma situação que deu acesso ao poder a políticos inescrupulosos. E se alguma coisa acontecesse e mudasse o rumo da história? A esperança que o dramaturgo colocou na peça foi justamente essa: traçar os momentos da história nos quais esses malefícios poderiam ter sido evitados. Infelizmente, aquele momento catastrófico da história não foi evitado. A situação de perigo de Walter Benjamin novamente se repete.

A cena doze, intitulada *Terror e Miséria* [Fear and Misery], como a peça homônima de Bertolt Brecht, é uma das cenas mais significativas do texto de Kushner. O grupo de amigos conversa, finalmente, sobre o futuro dos tempos nos quais eles vivem. O progresso de Walter Benjamin volta, novamente, a assombrar um futuro já tão negro, que, para eles, não há mais saída. Mesmo o anjo da história perdeu a aura.

GOTCHLING: É tanta putrefação seca e fungo! Os tempos são o que fazemos deles.

HUSZ: E nós os faremos inacreditáveis. (...)

GOTCHLING: Muito tempo. A ser substituído por alguma coisa que parece progresso, mas acaba sendo pior do que aquilo que substituiu. (...)

(...)

HUSZ: Eu acreditei nisso. Eu viajei para a casa do progresso. Olhei para ele. O progresso engoliu tudo, nhac nhac, e disse: “Você tem dois olhos, dê-me o outro!” E eu disse: “Ah não obrigado, estou indo embora.”

GOTCHLING: Então você foi embora e virou reacionário.

HUSZ: Não. Eu não. Não posso virar reacionário porque aquele olho, parte minha, ainda está lá na barriga do progresso e nunca vai me deixar escapar. O olho que sobrou enxerga claramente toda a merda a sua frente, mas o olho que dei para a revolução sempre verá o que vi agora... (...)

GOTCHLING: (...) A História continuará sem a gente.

PAULINKA: Estamos amedrontados e sem fé. O que tem dentro é uma bagunça instável e em decomposição. Todas as pessoas na rua, aparentemente arrumadas, são simplesmente um recipiente frágil cheias de polpa cinza, fedorenta e pantanosa.

HUSZ: (...) Está nos chamando para a ação, nos chamando para enfrentar a calamidade, para não poupar nada, nem o nosso sangue, nem a nossa felicidade, nem as nossas vidas na luta para parar este dia horroroso que está queimando agora em chamas no horizonte. O que torna a voz patética é o fato de ela não saber que tipo de pessoa está alcançando. Nós. Ninguém a escuta, somente nós. (...) Uma geração inteira de fracassados. A história nos manda levantar, mas cambaleamos e caímos, chorando, emocionados, mas não o suficiente. (...) O inimigo tem uma voz de sete trovões. Que chance alguma vez teve uma voz fraca? (...) O melhor seria o tempo parar agora, neste momento medíocre de horrores, antes que o pior aconteça. Nós todos seríamos poupados. Seria melhor assim. (KUSHNER, 1994, p. 63-69; tradução livre)<sup>5</sup>

110

Qual o significado real de progresso? Walter Benjamin, na oitava tese, diz que “não tem nada de filosófico assombrar-se pelo fato de as coisas que estamos vivendo ‘ainda’ serem possíveis no século XX. É um assombro que não nasce de um conhecimento, a não ser deste: que não se sustenta a ideia de história que provoca esse assombro.” (BENJAMIN, 1987, p. 226) É o progresso, ou o que se faz em nome da ideia do progresso, elevada a lei da história, para

usar as palavras de Mate, que gera o estado de exceção permanente para os oprimidos. O olho de Husz que foi engolido pelo progresso vai de encontro à tradição da história. O estado de exceção no qual os alemães estão prestes a entrar não é a regra. É algo inaudito, porque não se pode dizer que a experiência dos esmagados pela história tenha passado despercebida aos olhos daqueles que se preocupavam em dizer que isso faz parte da história. O sacrifício enorme de poucos ficou, na maior parte do tempo histórico, esquecido. A questão é se realmente este olho que sobrou “enxerga claramente toda a merda na frente dele” – pode se dizer que não. A história continuará, mas o problema da violência nunca será superado. A geração inteira de fracassados, nas palavras de Husz, serve somente para corroborar a ideia de Benjamin quando este acreditou que o sacrifício imposto a sua geração era muito mais forte do que ela conseguiria aguentar. O inimigo com sua voz de sete trovões não vai parar, o extermínio dos fracos vai continuar, as pessoas vão continuar a morrer de uma doença terrível. O projeto de esquecimento, no entanto, não vai deixar nenhum rastro para não haver base para a memória. O fim da história finalmente chegaria, mas contrário do que aconteceu a Gretchen, ninguém seria poupado.

A terceira carta de Zillah se chama “Lições de alemão” e começa com frases curtas com significados obscuros. O que Zillah parece não compreender é por que as pessoas tomam o Holocausto como o significado de todo o mal – será que realmente nada se compara ao nazismo? Para ela, a questão sempre se repete: o quão nazista você precisa ser para se qualificar como nazista? Ou o quão preconceituoso você precisa ser? Voltamos à mesma questão da inocência, já levantada por Kushner anteriormente. Pré-conceito. De acordo com o *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*, preconceito é o “conceito ou a opinião formados antecipadamente sem maior ponderação ou conhecimento dos fatos; ideia pré-concebida”. Da mesma forma, o *Cambridge International Dictionary of English* define preconceito

como “*an unfair and unreasonable opinion or feeling, especially when formed without enough thought or knowledge*” [uma opinião ou sentimento injusto e sem sentido, formada especialmente sem maior ponderação ou conhecimento]. Preconceito, conclui-se, é sempre formado sem ponderação ou conhecimento, independente da sua língua (cultura) de origem. Mas o que isso tem a ver com a terceira carta de Zillah? Tudo. Em primeira análise, para os estadunidenses (generalizando), se você não é WASP (branco anglo-saxão protestante) você está fora do padrão e, uma vez fora do padrão, você não é confiável – vide os milhares de muçulmanos que viraram automaticamente terroristas após o atentado de 11 de setembro. Mas afirmar que nada se compara ao holocausto é ignorar uma grande parte da história – o que é razoavelmente feito por muitos políticos norte-americanos. É interessante que a “dama de ferro” achasse Reagan corajoso, de acordo com o artigo escrito por Jim Powell a respeito da vida do ex-ator. Para ele, Reagan apareceu para desafiar tudo o que a elite política de esquerda americana aceitava e pretendia difundir. Essa esquerda acreditava que a “América” estava fadada ao declínio; já Reagan acreditava que a nação estava destinada a uma grandeza ainda maior. Tal elite imaginava que cedo ou tarde haveria uma convergência entre o sistema ocidental e o sistema socialista oriental, e que algum tipo de resultado social democrático seria inevitável. Ele, em contraste, considerava o socialismo um grande fracasso que deveria ser relegado à lata de lixo da história. A esquerda, segundo Powell, pensava que o problema da América eram os americanos, ainda que não gostassem de dizê-lo abertamente. Reagan pensava que o problema da América era o governo americano, e deixou isso bem claro. (Cf. FARAGHER, 2008, p. 951-959) No entanto, quem elege os seus próprios governantes? Realmente é difícil enxergar diferenças entre a Guerra Fria (para a qual Noam Chomsky acreditava que os estadunidenses estavam novamente se encaminhando com a política belicosa de George W. Bush) e a política preconceituosa de Hitler.

Além disso, há a problemática do que é a maldade. O Dictionary.com define a maldade como algo imoral, ruim, que tem como fim machucar<sup>6</sup>. A definição de maldade por Zillah segue o mesmo raciocínio, o problema está na forma de mensurar a maldade. Para ela o holocausto se transformou no protótipo do mal absoluto e nada se compara àquele evento:

A maldade, por exemplo: O problema é que temos esse acontecimento – Alemanha, Hitler, o Holocausto – o qual transformamos no protótipo do Mal absoluto – tudo bem, enquanto modelos de Mal, não são ruins – mas então todo mundo fica fora de si logo que você tenta usar o padrão, nada se compara, nada parece – e o padrão se torna inútil e nada mais define o Mal com M maiúsculo. (KUSHNER, 1994, p. 70; tradução livre)<sup>7</sup>

Padronizar o holocausto como a definição do mal absoluto retira de muitos outros momentos da história a qualidade de tragédia (naturalmente que não no sentido grego da palavra). A política social norte-americana praticada na década de 1980 gerou muito debate. Charles Murray, cientista político do MIT (Cf. COLLINS, 2009), culpou esta política social por criar uma grande separação entre classes no país. Para o sociólogo William Julius Wilson (Cf. COLLINS, 2009), a discriminação racial já imbuída no caráter estadunidense se juntou a um isolamento social das classes mais pobres que internalizaram a pobreza como algo imutável, e o crescente desemprego provinha da falta de oportunidades nas cidades do interior, devido a uma mudança na estrutura social e política que mexeu nas formas de ganhar dinheiro. As novas fontes econômicas faziam a classe menos privilegiada ficar cada vez mais isolada e, por consequência, pobre. No entanto, a real tragédia que caiu sobre os EUA foi ignorada pelo presidente.

A experiência política de Ronald Reagan no SAG o fez lutar contra a influência comunista na indústria cinematográfica, influência esta que se tornou o ingrediente principal de sua identidade

política. Ele estava convencido de que, com os filmes americanos enchendo as salas de cinema pelo mundo afora no segundo pós-guerra, existia a possibilidade de Joseph Stalin usar o cinema hollywoodiano como um instrumento de *propaganda* para o programa de expansionismo soviético. Reagan “sabia”, por experiência própria, “que os comunistas usavam da mentira, da fraude, da violência e de qualquer outra tática que funcionasse para eles a fim de se beneficiarem”, e “sabia também de antemão que os EUA não encaravam nenhuma ameaça que fosse tão perversa como o comunismo” (Cf. COLLINS, 2009, p. 35)<sup>8</sup>. Por essa razão, quando o FBI lhe pediu para servir como informante sobre atividades comunistas em Hollywood, ele concordou sem pestanejar. Incitar uma população a acreditar que os EUA estavam novamente indo em direção a uma guerra contra a União Soviética não é uma demonstração de um presidente que tem cuidado com seu povo, muito pelo contrário. Ignorar milhares de pessoas morrendo de AIDS também não. Ao final do ano de 1983, já era sabido que uma epidemia assolava os EUA. Mas foi somente em abril de 1984 que a causa da doença foi identificada como um retrovírus, nomeado HIV. A doença, rotulada como uma doença de homossexuais, foi ignorada pela maioria da população até a morte de Rock Hudson, outro ator famoso de Hollywood, em 1985. A comunidade *gay* acreditava que o medo da doença e a maldade dos governantes era o que determinava a posição de Washington em relação à doença. Muitos críticos de esquerda acusavam Ronald Reagan de ser homofóbico. A posição do historiador Robert M. Collins, em seu livro *Transforming America: Politics and Culture during the Reagan Years*, a respeito do lugar real de Reagan em relação a essa acusação é inocente e descuidada. O que precisava estar sob escrutínio era o fato de ele realmente ignorar a existência de uma doença que viria a matar milhares de pessoas. De acordo com o cirurgião geral C. Everett Koop, no mesmo livro de Collins, Reagan sabia da epidemia, mas era constantemente lembrado por

membros do partido republicano que a AIDS era uma “dinamite política” e que, por isso, deveria ignorar o problema. O silêncio do presidente, considerado trágico pelo diretor do Departamento de Saúde de São Francisco, serve para corroborar a maldade política perpetrada na terra do espetáculo. A figura do diabo se colocava, novamente, no centro do palco.

Curiosamente, a cena treze introduz um novo personagem à peça: Herr Swetts, ou a própria personificação da maldade – o diabo em pessoa. A presença do demônio serve para provar o que Kushner queria estabelecer. Herr Swetts é uma possível representação de quem foi Ronald Reagan para os estadunidenses. Luzes! Câmera! Ação! Herr Swetts, na década de 1980, na visão do dramaturgo, se mudou para os EUA assim como ele o fez nas décadas de 1930 e 1940 quando se mudou para a Alemanha. Herr Swetts, diferente do Fausto, não queria deter todo o conhecimento do mundo, ele não sabia de nada, da mesma forma que Reagan era considerado um líder burro, ignorante e um pau mandado de seus assessores. Walter Benjamin, ainda nas suas teses, escreveu que

[n]este momento, em que os políticos nos quais os adversários do fascismo tinham depositado as suas esperanças jazem por terra e agravam sua derrota com a traição à sua própria causa, temos que arrancar a política das malhas do mundo profano, em que ela havia sido enredada por aqueles traidores. Nosso ponto de partida é a ideia de que a obtusa fé no progresso desses políticos, sua confiança no “apoio das massas” e, finalmente, sua subordinação servil a um aparelho incontrolável são três aspectos da mesma realidade. (BENJAMIN, 1987, p. 227)

No momento que Herr Swetts afirma não saber nada, ele toma para si o que Benjamin tenta fazer na tese acima: ele tenta salvar a consciência crítica das pessoas no seu tempo. O não saber nada significa se distanciar a fim de ver melhor. O mal essencial somente existe no momento em que as massas acreditam nele. O poder do

demônio está intimamente ligado a uma fé cega que acredita ainda na *propaganda* e não questiona o que é feito ou não em nome do povo. A subordinação servil de um povo ignorante que aceita tudo demonstra a incapacidade da população em se rebelar e tentar algum tipo de mudança.

No entanto, nem todo mundo é cego. A quinta interrupção de Zillah – Night Bats [morcegos noturnos] – traz a descrição de uma mulher sem nome, assim como a maioria dos personagens de Brecht em *Terror e Miséria*, em uma fotografia. Todos a sua volta estão com os braços estendidos em saudação fascista, menos ela. A necessidade de não se conformar com o que estava acontecendo nos EUA na década de 1980 é o que move Zillah. A mesma necessidade de não se conformar que tinha Kushner. Para ele, é melhor voltar para a época da Revolução Americana se não for possível rejeitar o que os governantes dos EUA fazem, em nome de um progresso pelo qual os estadunidenses lutaram tanto nos últimos oitenta anos. Na concepção de Kushner, os EUA estão abandonando a democracia e vão acabar destruindo a si mesmos, além de levar com eles o resto do planeta. Contrariando o que havia dito até então em várias outras entrevistas, era o que ele queria dizer na peça e achava que precisava fazê-lo. Zillah é Kushner, interrompendo a peça e gritando para o público: você não consegue entender, você não consegue entender!? O contato que Zillah pensa ter com o que se move na noite através do pânico e da dor é o mesmo contato que Kushner tinha ao tentar, através de ativismo político, fazer com que as pessoas enxergassem as coisas como elas eram de fato.

A cena sete mostra justamente quem Kushner é. Para o dramaturgo, ter um efeito direto no mundo ainda é o seu maior objetivo. No entanto, tentar usar o teatro como meio ainda é insuficiente. Kushner não entende como as pessoas à sua volta não compreendem o que estava acontecendo nos EUA. A crítica negativa à peça é, provavelmente, um grande reflexo da falta de compreensão do que

era o mundo de fato. O custo do quê foi realmente enorme para a população. O efeito do que se considera progresso é, muitas vezes, devastador. Entender o que é o progresso é necessário; no entanto, será que essa aceção do que é progresso é realmente correta? O que Gotchling diz a Agnes sobre o que para ela significa o progresso é uma referência direta à décima terceira tese de Benjamin. Nas palavras do pensador:

A teoria e, mais ainda, a prática da social-democracia foram determinadas por um conceito dogmático de progresso sem qualquer vínculo com a realidade. Segundo os social-democratas o progresso era, em primeiro lugar, um progresso da humanidade em si, e não das suas capacidades e conhecimentos. Em segundo lugar, era um processo sem limites, ideia correspondente à da perfectibilidade infinita do gênero humano. Em terceiro lugar, era um processo essencialmente automático, percorrendo, irresistível, uma trajetória em flecha ou em espiral. (...) A ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da ideia do progresso tem como pressuposto a crítica da ideia dessa marcha. (BENJAMIN, 1987, p. 227)

117

Michael Löwy, em *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, lembra que o movimento da história é necessariamente heterogêneo e que avanços em uma civilização podem ser acompanhados de regressões na outra. Para o professor, o progresso não é automático ou contínuo. Os únicos momentos de liberdade são interrupções, descontinuidades, quando os oprimidos se sublevam e tentam se autoemancipar – provavelmente o que Gotchling estava tentando fazer. A temporalidade homogênea e vazia combina o otimismo do progresso com a passividade, com o imobilismo. Há sempre um custo para o progresso; vale considerar se este custo vai ser alto demais.

É na sexta interrupção que Zillah compara os nomes de Hitler e o de Reagan com o número da besta – 666. Segundo ela, ambos possuem nomes que contêm seis letras: A-D-O-L-P-H, H-I-T-L-E-

-R e F-Ü-H-R-E-R. Da mesma forma, R-O-N-A-L-D W-I-L-S-O-N R-E-A-G-A-N são três nomes com seis letras cada, logo, 666. Para Zillah e a grande maioria dos estadunidenses, o último livro da Bíblia, Apocalipse [*Revelations*, em inglês] é um livro que trata de coisas que ainda vão acontecer e coisas que têm a ver com o futuro da humanidade. Levando em consideração a ideia de Dupas que os EUA são realmente uma nação com alma de igreja, as ideias de Zillah não são totalmente sem lógica. Sabemos que muitas das políticas públicas estadunidenses são baseadas na forte crença que o povo tem em deus. A acepção anglo-saxônica de religião, segundo Gilberto Dupas, é de *reliance*, ou seja, depositar confiança ou depender. (Cf. DUPAS, 2009, p. 8) A partir do momento que se confia, não se questiona, o que nos traz novamente à última carta de Zillah. Confiar em quem? Ou em quê? A dúvida que paira em sua argumentação não é absurda se, como disse Freud, religiões são construções intelectuais que solucionam todas as questões da existência, não deixando perguntas e trazendo a segurança de saber o que se procura alcançar e como se deve lidar com sentimentos e interesses. (*Apud* DUPAS, 2009, p. 6 – 9) No entanto, precisamos lembrar que Zillah se autointitula paranoica, e é essa paranoia que a faz questionar tudo o tempo inteiro, menos um pequeno detalhe: que os governantes mais poderosos são a reencarnação do demônio, aquele mesmo que morava nas florestas da América colonial.

Husz faz o leitor lembrar-se de Marx: “a história se repete, tá vendo, primeiro como tragédia, depois como farsa. Quando eu era jovem...” (KUSHNER, 1994, p. 126)<sup>9</sup> Husz também me faz retornar ao poder da metáfora. Para ele, o que Reagan faz na década de 1980 é o que Hitler fez no passado. No entanto, será que a história realmente se repete como farsa ou ela é a combinação entre tragédia e farsa? *A Bright Room Called Day* faz o leitor lembrar, durante todo o tempo, que há um nexos causal complexo entre a Alemanha nazista e a América do Norte durante os anos de 1980 – a *propaganda* po-

lítica que leva à incitação à guerra, mesmo que fria, pelo seu maior governante. O combate ao “império do mal” se tornou rapidamente pauta da nova política externa norte-americana, pois, segundo Richard Piper, oficial da mesma, “ideias ruins levam a consequências ruins” (COLLINS, 2009, p. 194)<sup>10</sup> e, para o oficial, era óbvio que a União Soviética era a repetição da Alemanha de Hitler. Reagan acreditava que os líderes soviéticos se reservavam o direito de criar uma revolução mundial e, para tal, o direito de cometer qualquer crime, inclusive mentir e trapacear.

A última e oitava interrupção de Zillah é uma canção de ninar. A canção de ninar da Zillah remete o leitor diretamente ao inferno, ao momento de perigo de Benjamin. O apocalipse, ou o fim do que se conhece como história, se aproxima e a cada vez mais rápido. Para ela, não há mais saída para o mundo e gritar não adianta mais. As fendas, ou as portas para o inferno, vão se abrir a qualquer momento e a melhor opção agora é a vigília. Vigiar é a única saída. É neste momento que a paranoia de Zillah chega a seu clímax; a paranoia que ela acreditava ter salvado Hannah Arendt da câmara de gás é a mesma que ela acredita que a salvará do fim dos tempos, do apocalipse, do fim do mundo. A casa de vidro de Zillah, vista por todos os ângulos, a assusta mais do que qualquer coisa, pois ela tem consciência do que é viver em uma casa de vidro. O que parecia para Walter Benjamin<sup>11</sup> ser uma atitude revolucionária mostrou-se como um jogo de controle e manipulação em que os jogadores usufruem do blefe como forma de defesa que é, obviamente, contrária a qualquer revolução<sup>12</sup>, já que essa atitude revolucionária perde o seu sentido quando usada como um mecanismo de controle. Zygmunt Bauman vê esse controle como uma manipulação das incertezas e acredita que essa manipulação “é a essência e o desafio primário na luta pelo poder e influência dentro de toda totalidade estruturada”. (BAUMAN, 1998, p. 42) Analisando o raciocínio desses dois pensadores, encontra-se um ponto em comum: o fato de os dois acharem que a “casa de vidro” é

um reflexo do crescimento das cidades. No entanto, para Benjamin a transparência era algo positivo, enquanto que para Bauman ela é algo de destruidor. De fato, quanto menores as fronteiras, maior é o medo que se sente. E, para Zillah, não existem mais fronteiras. Para ela, a Alemanha de Hitler se repete na década de 1980 nos EUA, somente com uma roupagem diferente.

O epílogo da peça vê, finalmente, o encontro entre Agnes, Die Alte e Zillah como o denominador comum da história, como um encontro de três gerações diferentes que veem a guerra como algo devastador. Este encontro não significa que os personagens estejam fazendo as pazes com a história, muito pelo contrário; este encontro é um sinal de alerta, um aviso para as gerações futuras, um grito de socorro. O pesadelo e o desespero moram ao lado e não somente de Agnes, mas também de Die Alte e de Zillah. O problema de Die Alte era o mesmo de Agnes e, por conseguinte, de Zillah, em épocas e décadas muito distintas. O fantasma do progresso assombrou a história; o espectro de Marx, ou o espectro do comunismo, assombrou muito mais do que somente o mundo de Agnes, ele assombrou o mundo de Zillah, atacando tudo o que era considerado parte do mundo livre. A “aliança sagrada” que se formou a fim de combatê-lo triunfou, mas a custo de quê? O que Agnes vê em volta de seu apartamento é o mesmo mundo delirante e doente no qual vivia Die Alte. Todos esperavam por um fim, o fim da história, o fim do sofrimento. Mas o mundo continuou, não se sabe em que direção, só se sabe que ele continua. A sonhada libertação que Agnes ainda almeja e, em última instância Zillah, e a malfadada esperança andam, provavelmente, de mãos dadas com a ideia messiânica da história de Walter Benjamin, quando ainda se acreditava que o messias estava para chegar. Só que ele não chegou. Nas palavras de Nietzsche, deus morreu e não deixou nenhuma pista para a resolução dos problemas do mundo, somente uma grande lacuna. O espaço deixado

por deus para os seres-humanos preencherem é um legado vazio, é a contramão da utopia. Por mais claro que pareça o dia, essa luz somente ofusca o olhar, cegando todos a sua volta. O céu e a terra se fecharam, não há mais lugar para a esperança. Somente resta o cheiro de enxofre. Bem vindo aos Estados Unidos da América.

## REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (*Obras escolhidas*; vol. I)

COLLINS, Robert M. *Transforming America: Politics and Culture During the Reagan Years*. NY: Columbia University Press, 2009.

DICTIONARY.COM. Disponível: <[www.dictionary.com](http://www.dictionary.com)>. Acesso: 01/10/2015.

DUPAS, Gilberto. “Introdução”. In: SILVA, Carlos Eduardo Lins da. *Uma nação com alma de igreja: religiosidade e políticas públicas nos Estados Unidos*/Carlos Eduardo Lins da Silva (organizador). São Paulo: Paz e Terra, 2009.

FARAGHER, Zakaria. *O mundo pós-americano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

KUSHNER, Tony. *A Bright Room Called Day*. New York: Theatre Communications Group, 1994.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MATE, Reyes. *Meia-noite na história: Comentários às teses de Walter Benjamin “Sobre o conceito de história”*. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 2011.

ROKEM, Freddie. *Philosophers and Thespians: Thinking Performance*. Edição Kindle. Stanford University Press, 2009.

NOTAS

<sup>1</sup> BAZ: *We stayed for practically the entire event! You must have an intimate knowledge of the enemy.*

<sup>2</sup> GOTCHLING: (...) *“Human history isn’t the story of the good man, not of the saint, but of the swine who bludgeoned the saint to death. Fond of mud, full of shit, pigs. In my many years on Earth, this is what I’ve learned.”*

<sup>3</sup> Em uma vigia na estação da Rua 14 no metro de Nova York existe uma placa onde se lê: *Do not smile at strangers* [Não sorria para estranhos].

<sup>4</sup> AGNES: *But see, that’s just the problem. How do we know? What if we lie down and give up just at the moment when.../BAZ: When what?/AGNES: When the whole terrible thing could somehow have been reversed./BAZ: Do you really think it can? The farmers say, “If we could grow wheat in the winter then we wouldn’t be so hungry.” But does that mean anything to the groundlock and the frost? No. So the farmers wait till spring. What we need is a Meteorology of Human History. Then maybe we could weather the changes in the political climate with as much composure as we weather changes in the weather. Seasons of History. Does it matter if we know why it rains? It just rains. We get wet. Or not. Life is miserable. Or not. The sun shines, or it doesn’t shine. You can explain these things, scientifically, meteorologically, and we can applaud the elegance of your explanation, but it won’t stop the weather, or that telling feeling of being overwhelmed. Because on this planet, one is overwhelmed.*

122

<sup>5</sup> GOTCHLING: *It’s all so much dry rot and fungus! The times are what we make them./HUSZ: And we will make them unbelievable.(...)/HUSZ: A very long time. To be replaced by something that looks like progress but will turn out to be worse than what it replaced.(...)/PAULINKA: I once said to Rollo Jaspers, “If you didn’t fill your films with such hateful, stupid people the world wouldn’t look so bad to you.” And he said, “I fill my films with the kind of hateful, stupid people the world is full of. Look around you.” And at that precise moment, everyone in the vicinity was remarkably hateful and stupid and I had to concede the point. Depressing memory.(...)/GOTCHLING: All of you. This elegant despair. You pretend to be progressive but actually progress distresses you. It’s untidy, upsetting. Fortunately it happens anyway. /HUSZ: So I believed. I journeyed to the home of progress. I gave it an eye. Progress ate it up, crunch crunch, and said, “You have two eyes, give me another!” And I said, “Oh no thanks, I’m leaving”./GOTCHLING: And so you left and turned into a reactionary./HUSZ: No. I didn’t. I can’t become a reactionary because that eye, part of me, is to this day lying in the belly of progress and it will never let me go.*

*The eye I have left looks clearly at all the shit in front of it, but the eye I gave to the revolution will always see what I saw now...(...)/GOTCHLING: (...) History will move on without us./PAULINKA: We are frightened and faithless. What's inside is an unstable, decomposing mess. Everyone on the street, looking tidy, just thin-skinned vessels full of gray, reeking, swampy pulp.../(...)/HUSZ: (...) It is calling us to action, calling us to stand against calamity, to spare nothing, not our blood, nor our happiness, nor our lives in the struggle to stop the dreadful day that's burning now in oil flames on the horizon. What makes the voice pathetic is that it doesn't know what kind of people it's reaching. Us. No one hears it, except us. (...) A whole generation of whashouts. History says stand up, and we totter and collapse, weeping, moved, but not sufficient. (...) The Enemy has a voice like seven thunders. What chance did the dim voice ever have? (...) The best would be that time would stop right now, in this middling moment of awfulness, before the very worst arrives. We'd all be spared more than telling. That would be best.*

<sup>6</sup> Dictionary.com. Disponível em: <<http://dictionary.reference.com/browse/evil?s=t>> Acesso: 10/09/2012

<sup>7</sup> *Take evil: The problem is that we have this event – Germany, Hitler, the Holocaust – which we have made into THE standard of absolute Evil – well and good, as standards of Evil go, it's not bad – but then everyone gets frantic as soon as you try to use the standard, nothing compares, nothing resembles – and the standard becomes unusable and nothing qualifies as Evil with a capital E.*

<sup>8</sup> *“Now I knew from firsthand experience”, he later recalled, “how communists used lies, deceit, violence, or any other tactic that suited them... I knew from experience of hand-to-hand combat that America faced no more insidious or evil threat than that of Communism”.*

<sup>9</sup> *HUSZ: History repeats itself, see, first as tragedy, then as farce. When I was young...*

<sup>10</sup> *(...) evil ideas lead to evil consequences.*

<sup>11</sup> Walter Benjamin, no ensaio “O surrealismo – o último instantâneo da inteligência Européia”, relata que, quando esteve em Moscou, ficou hospedado em um hotel cheio de monges tibetanos que tinham por hábito não trancar as portas de seus quartos, pois haviam feito um voto de nunca permanecerem em ambientes fechados.

<sup>12</sup> O termo “revolução”, à primeira vista, refere-se a toda e qualquer transformação radical que atinja drasticamente os mais variados aspectos da vida de uma sociedade. Nesse sentido, as mudanças proporcionadas por certo acontecimento deveriam ser julgadas como revolucionárias por todo e qualquer estudioso que pesquisasse um mesmo tema.

# Polifonia e dissonância nas mil e uma noites<sup>1</sup>

André Dias (UFF)

## Infância e Carnaval

124 Trazia do imaginário infantil as lembranças mais ternas e antigas das *Mil e Uma Noites*. Sobretudo do universo da televisão, com uma variedade enorme de desenhos animados e filmes que, hoje compreendo, se apropriavam da fantástica tradição das narrativas dos povos árabes, porém conferindo a estas um caráter prosaico e ocidentalizado. Permanecem vivas ainda na memória deste tempo as coleções de livros de fábulas infantis – como eram classificadas pelas livrarias ou pelos vendedores que faziam o comércio direto de porta em porta – que traziam desde as histórias de João e Maria, passando pelo terrível e atrapalhado Capitão Gancho até chegarem às aventuras de Simbad, o Marujo ou nas inesperadas tramas de Ali Baba e os 40 Ladrões. Diversas vezes estive cercado por perigosos guerreiros com seus turbantes e adagas, belas odaliscas, princesas jamais imaginadas, sultões impiedosos e valentes aventureiros que ao final sempre venciam a luta contra o “mal” e ainda arrebatavam o coração da indefesa “mocinha”.

No carnaval, pelas ruas da cidade parecia que minha imaginação infantil tomava corpo e forma quando do alto dos meus sete, oito anos me deparava com quase todas as personagens das minhas aventuras da Arábia em pleno Centro do Rio de Janeiro, agora misturadas a índios com enormes cocares, intrépidos soldados romanos, assustadores bate-bolas, dançarinas havaianas, Conga, a mulher gorila, que nos aterrorizava no circo, e, ali, livre, desfilava em um bloco de carnaval, abraçada apaixonadamente ao Homem-Aranha,

sendo observada à distância pela figura do triste pirata.

Trinta anos se passaram desde os tempos de menino até que viesse a ter um novo encontro com o mundo de Sahrazad, só que desta vez não mais mediado pela indústria cultural representada pela televisão ou pelas “livres” adaptações literárias de algumas narrativas que fazem parte das *Mil e Uma Noites*. Na idade adulta, o acesso aos contos que compõem a narrativa se deu, inicialmente, através da tradução para o português realizada por Alberto Diniz, que partiu do trabalho efetuado pelo francês Jean Antoine Galland. Este, no século XVIII traduziu a obra para a língua francesa, a partir dos manuscritos árabes do século XIV. Vale lembrar que a tradução de Galland, mesmo sendo excessivamente moralista para os padrões sociais atuais, talvez ainda seja a mais difundida no mundo ocidental, conquistando a simpatia e apreço de intelectuais eminentes como Jorge Luis Borges. O escritor argentino considerava que “el epíteto milyunanosco nada tiene que ver con las eruditas obscenidades de Burton o de Mardrus, y todo con las joyas y las magias de Antoine Galland.” (BORGES, 1974, p.397). A afirmação do grande mestre, por um lado, revela de maneira direta sua preferência pela tradução de Galland, mas, por outro, deixa entrever sua posição excessivamente conservadora em relação às traduções efetuadas pelo capitão Burton e por Mardrus que são reconhecidamente mais livres e apuradas do ponto de vista linguístico, como bem destacou o próprio Borges.

O ano de 2005 marcou uma nova etapa na trajetória das *Mil e Uma Noites* em terras brasileiras. Pela primeira vez chegava ao mercado editorial nacional uma tradução completa dos contos feita diretamente do árabe para nossa língua, tendo como responsável pelo empreendimento o professor Mamede Mustafá Jarouche, da Universidade de São Paulo. O tradutor assim se referia ao trabalho no estudo introdutório presente no Volume I da coleção: “A presente tradução do *Livro das mil e uma noites*, a primeira em Português feita diretamente sobre os originais árabes, está projetada em cinco volumes” (JAROUCHE, 2005, p. 33).

Dos cinco volumes previstos e anunciados no projeto original, por questões de natureza editorial, a coleção foi finalizada, em 2012, com um total de quatro tomos. O público leitor, desde então, pôde contar com uma publicação ricamente acabada, um texto cuidadoso, uma encadernação primorosa e uma bela concepção gráfica. Os Volumes I e II da coleção são dedicados ao ramo sírio e os Volumes III e IV são dedicados ao ramo egípcio das narrativas das *Mil e Uma Noites*. A leitura da presente edição, sem sombra de dúvida, ampliou as possibilidades de compreensão da grandeza da obra e promoveu uma aproximação mais efetiva com esta cultura rica e diversa.

De maneira muito especial, a leitura dos volumes traduzidos direto do árabe para o português contribuiu para a formação de um olhar atento para resistir aos apelos do exotismo em relação à cultura estudada. Além disso, a referida leitura possibilitou a constatação da atualidade, da pertinência e do caráter dissonante que acompanham as narrativas das *Mil e Uma Noites*.

126

As histórias das *Mil e Uma Noites* continuam atuais porque abordam de modo magistral as questões candentes da existência humana. A cada página lida, a cada narrativa enfileirada são também apresentadas as possíveis grandezas e as seguras contradições humanas. Histórias de amor, ódio, malícia, desejo, compaixão, perseverança, cobiça, e todos os demais sentimentos que formam o humano movem a cabeça do leitor. O movimento provocado pela leitura precipita os indivíduos em direção à convicção de que se está diante de uma obra em perfeita sintonia com o presente e com a difícil tarefa de investigar os labirintos existenciais.

Além de atual e pertinente, as narrativas das *Mil e Uma Noites* assumem um caráter dissonante, sobretudo quando acompanhamos a trajetória de Sahrazad. A personagem, a partir de sua ação de narrar para resistir à morte e ao infortúnio da condição de ente não confiável em uma sociedade patriarcal, subverte as expectativas em torno da condição feminina. Ela assume o protagonismo de sua

trajetória de contraposição ao discurso oficial do extermínio das mulheres, promulgado pelo rei Sahriyar. Nesse sentido, através de um discurso dulcíssimo, envolvente e sagaz, Sahrazad ousa subverter a ordem estabelecida pelo poder vigente, não para orquestrar uma revolta ou revolução, mas para afirmar a possibilidade de reforma dos pilares de um Estado, até então, comprometido com práticas cruéis e desumanas, especialmente, em relação às mulheres.

Atualidade, pertinência e dissonância formam, então, a tríade que torna a leitura do livro das *Mil e Uma Noites* uma aventura irresistível.

### **Um Espiral Polifônico e Dissonante**

Sem a pretensão de instituir um conceito fechado, mas procurando divisar alguns princípios norteadores deste ensaio, é preciso dizer que aquilo a que chamamos de Literatura é um discurso sobre o real, tão legítimo quanto qualquer outro produzido nas mais diferentes áreas do conhecimento humano. Sendo, então, a Literatura um discurso sobre o real, podemos concluir que ela não se restringe apenas ao texto escrito. Este deve ser compreendido apenas como mais um suporte da Literatura, uma vez que a linguagem escrita é, tão somente, a representação gráfica da linguagem oral. No caso específico das narrativas que formam *As Mil e Uma Noites*, não se pode perder de vista que todos os contos ali encontrados vêm da tradição oral de narrar e só muito tempo depois é que foram compilados e reunidos em forma de manuscritos. Outro ponto fundamental a se salientar, diz respeito aos atributos necessários para a compreensão de um discurso. Ou seja, para dar conta de um discurso é preciso conhecer as situações que envolvem sua enunciação, ter em vista quem fala, saber para quem se fala e de que local cada sujeito enuncia determinado discurso.

Os contos que constituem *As Mil e Uma Noites* possuem um caráter inegavelmente polifônico – o vocábulo polifônico aqui é to-

mado no sentido bakhtiniano, que expressa o discurso de múltiplas vozes – desta maneira, é possível identificar pelo menos três vozes principais que assumem o papel de narradores da obra. A fim de favorecer um melhor entendimento sobre as teias urdidadas que se juntam para amplificar os sentidos das narrativas das *Mil e Uma Noites*, passo a relacionar cada uma dessas vozes a seguir.

A primeira surgiu do cruzamento da tradição oral com a prática da representação da escrita e estaria localizada no século XIV, mais especificamente nos manuscritos árabes daquilo que viria a ser denominado como *As Mil e Uma Noites*. Mas não podemos esquecer que antes de adquirir a forma dos manuscritos esta voz discursiva já se manifestava através da imagem de um narrador oral que narra para manter viva a cultura árabe, reafirmando a função pedagógica e moralizante deste discurso que é dirigido, inicialmente, à sociedade medieval do Oriente Médio, refletindo as preocupações e os interesses das classes dominantes presentes no mundo islâmico naquele momento, ou seja: “suas histórias são plenas de decoro, com significados agudos para os homens distintos; por meio delas, aprende-se a arte de bem falar e o que sucedeu aos reis desde o início dos tempos” (ANÔNIMO, 2005, p.39). Desta maneira, consideramos as narrativas das *Mil e Uma Noites*, antes de tudo, didáticas, pois têm a função de normatizar os comportamentos da sociedade árabe, se constituindo assim numa espécie de “manual” prático para o bem viver ou em um inventário das normas sociais impostas naquele período.

Diferente do discurso literário emergido do período pós-Iluminista, que inaugurou a prática da crítica à cultura, a sociedade e aos padrões comportamentais daquele momento histórico, as histórias das *Mil e Uma Noites* funcionam como um discurso de consolidação de preceitos sociais da cultura árabe. Por isso, as questões encontradas em suas narrativas são as fundamentais para a sociedade árabe naquele momento, como por exemplo, a traição

feminina: “Pois é, não é mesmo possível confiar nas mulheres! [...] Mesmo eu sendo rei e governante da terra de Samarcanda, [...] minha mulher me trai! [...] desembainhou a espada, golpeou os dois – o cozinheiro e a mulher...” (ANÔNIMO, 2005, p.40) –, a necessidade de se buscar uma vida reta e justa: “não oprima ninguém, caso contrário o destino oprimirá você. O destino num dia está a seu favor e noutro está contra, e o que o mundo lhe dá amanhã terá de ser pago” (Idem, p.223) –, a disputa pelo poder: “[...] pensa que nós dividimos o vizirato, mas eu só o coloquei comigo para que você [...] não se sentisse diminuído. [...] Seu irmão se calou e cada um foi para um lado, o mais velho cheio de ódio contra o mais novo, e este encolerizado contra aquele.” (Idem, p. 214) e as paixões arrebatadoras que, inapelavelmente, tomam os sujeitos: “Voltei para casa embriagado de amores por ela, a tal ponto que não consegui comer nem beber, nem conciliar o sono, pelo período de uma semana.” (Idem, p. 292).

A segunda voz discursiva ganha consistência através da figura de Sahrazad, que terá um papel fundamental na consolidação do livro das *Mil e Uma Noites*, não só porque o principal núcleo das narrativas se organiza em seu entorno, mas também pelo fato dela representar o ponto de convergência de todas as outras histórias presentes na obra.

Como sabemos, Sahrazad, contrariando as deliberações e preocupações de seu pai, o vizir, decide se lançar na tarefa de casar com o rei Sahriyar, aquele que “tomou a resolução de não se manter casado senão uma única noite: ao amanhecer, mataria a mulher a fim de manter-se a salvo de sua perversidade e perfídia.” (ANÔNIMO, 2005, p.49). É importante perceber que Sahrazad ao fazer a escolha por aquilo que seria supostamente seu próprio fim, o casamento com o rei, o faz não a partir de um voluntarismo tolo, vazio e sem sentido. Pelo contrário, a atitude é fruto da ação de alguém que tem a visão clara de sua condição e se julga capaz de interferir no mundo no qual se está inserido.

Sahrazad era instruída e consciente, pois, “conhecia tanto os dizeres de toda gente como as palavras dos sábios e dos reis. Conhecedora das coisas, inteligente, sábia e cultivada, tinha lido e entendido.” (ANÔNIMO, 2005, p. 49). Note que ela é apresentada como alguém que não tinha apenas amontoado um número sem par de conhecimentos, como um depósito fechado, sem serventia alguma. Sua sabedoria residia no fato de que toda sua instrução fora construída a partir do entendimento, ou seja, não era algo falso ou aparente, mas sim, consistente, amplo e ambicioso. Nesse sentido, a opção de contrair núpcias com o rei configura-se como a tentativa de concretizar um ato de desagravo em oposição à violência que se abateu contra seu povo, ao mesmo tempo, que tinha o objetivo fundamental de salvar sua gente.

130

A estratégia de contar histórias envolventes e pedagógicas, noite após noite, para o rei faz de Sahrazad uma narradora, em grande medida, dissonante. O aspecto dissonante da protagonista fica mais visível especialmente quando confrontamos sua conduta com a imagem de ser não confiável a que estavam submetidas as mulheres nos diversos segmentos das narrativas que formam o livro das *Mil e Uma Noites*. Em outras palavras, Sahrazad ao salvar a si mesma pela palavra, acaba por redimir a sorte de todas as mulheres do seu mundo. Tal fato se dá a partir do momento em que ela, através das histórias contadas, promove uma fissura no modo de representar e compreender as mulheres no universo da cultura árabe. A dissonância está, então, na promoção da fissura que, necessariamente, eleva a mulher – ainda que no nível da aparência fosse mantido o jogo da suposta submissão –, para outro patamar social.

O discurso do rei Sahriyar é o discurso do poder, afinal de contas ele é o monarca supremo, o escolhido e unguindo para agir com magnificência ou cólera, prudência ou destemor. Uma única palavra sua tudo pode mudar, vidas são poupadas, terras conquistadas, cidades libertadas ou escravizadas, sua voz alcança da criança ao

homem, passando pela mulher, pelos anciões, pelos loucos e pelos sãos. Acima de sua palavra apenas a daquele que governa do alto céu, a saber, o próprio Deus que concedeu ao rei tamanho poder para fazer ou desfazer conforme seu julgamento e coração: [...] o rei Sahriyar estabeleceu proibições, distribuiu ordens, fez concessões, deu presentes e dádivas. [...] Depois, determinou ao seu vizir-mor [...] a seguinte ordem: “pegue minha mulher e mate-a” (ANÔNIMO, 2005, p.48).

Um fato aparentemente simples mudaria o curso da história. Todo grandeza e poder do monarca vão paulatinamente sucumbir diante da beleza e inteligência de Sahrazd. Esta após casar-se com Sahriyar e sem burlar o poder real (ao longo da narrativa a moça obedecia rigorosamente os rituais e cerimônias devidos ao monarca) muito respeitosa vai conseguindo conquistar os seus favores: “[...] Dinarzad disse: “minha irmãzinha [...] conte-me uma de suas belas historinhas” [...] Sahrazad disse ao rei: “com sua permissão eu contarei”. Ele respondeu: “Permissão concedida” (Idem, p. 56). Essa permissão marca uma reviravolta na trajetória do rei e de todos seus súditos. Ela será a senha de acesso para a construção de um jogo de desejo e sedução, salvação e convencimento estabelecido entre Sahriyar e sua jovem esposa. Este fato reforça o caráter dissonante do discurso de Sahrazad, que sutilmente consegue desarticular a palavra oficial de morte e repulsa ao universo feminino vaticinado pelo monarca.

Em um primeiro plano Sahrazad narra suas histórias para não morrer vitimada pela sentença imposta pelo monarca. Em um segundo momento suas histórias vão funcionar como uma metáfora da força da jovem que enfrenta e vence o discurso do poder através do poder do discurso. Esta afirmação não se sustenta apenas como um simples jogo de palavras, mas vai expressar também a árdua tarefa da narradora que, através de suas histórias, vai ganhando tempo, admiração e respeito que se converterão em vida. Ela de fato

conhecia o sentido da expressão viver um dia após o outro. Além disso, esta voz narrativa apresenta-se de forma bastante distinta quando comparada com a voz narrativa pertencente à tradição oral de narrar que expressava uma preocupação iminente em apresentar os principais temas e questões dos povos árabes de então. Sahrazad não, sua preocupação era em construir um discurso capaz de gerar segurança, vida e liberdade: “então eu contarei a vocês histórias que serão o motivo de minha salvação e da liberdade de toda esta nação, pois farão o rei abandonar o costume de matar suas mulheres.” (ANÔNIMO, 2005, p.56).

132

Uma leitura apressada ou superficial das *Mil e Uma Noites* poderia conduzir a um equívoco de princípio, sobretudo quando nos detemos a analisar o papel da voz narrativa de Sahrazad. Poderíamos supor equivocadamente que a jovem narradora seria uma espécie de protótipo de heroína ou revolucionária romântica que se lança na empresa de mudar as estruturas sócio-culturais de seu tempo. Todavia, quando averiguamos detidamente seu papel na narrativa compreendemos que ela não tem nenhum arroubo revolucionário, o mais adequado seria atribuir uma índole reformista pelo fato de em momento nenhum pretender instaurar uma nova ordem. O que Sahrazad faz é buscar reformar o sistema no qual vive, a fim de interferir nas estruturas mais profundas da sociedade.

A terceira voz narrativa presente nas *Mil e Uma Noites* é composta pelos narradores que passam a ter voz através da fala de Sahrazad. Esta ao contar as histórias para Sahriyar dá o sopro necessário para que outros personagens ganhem vida própria e contem suas venturas e desventuras. Tais narrativas, além de estarem a serviço da educação do rei – como já postulado no ensaio – expressam também o viés didático e provocador destinado aos ouvintes e leitores das *Mil e Uma Noites* de todos os tempos. Histórias como a do jovem carregador ou da jovem chicoteada, que assim como suas irmãs e os dervixes relatavam suas trajetórias para o califa, a fim de que este

agisse com liberalidade para com eles, ajudam a compreender bem a configuração didática e provocadora presente na obra.

A jovem chicoteada, por exemplo, conta suas venturas e desgraças ao califa, através dos relatos presentes na sexagésima sétima noite. Ela explica como que, com sua narrativa, consegue se livrar da sentença de morte imposta pelo marido: “Qual é seu desejo antes da morte, minha senhora? São os seus últimos instantes neste mundo. Respondi: saiam de cima de mim para que eu lhe conte uma história” (ANÔNIMO, 2005, p.201). Após ouvir todas as histórias, na íntegra, o califa fica assombrado com tudo que lhe fora relatado e resolve resgatar a sorte daquelas pessoas, passando a conferir a cada uma delas vantagens, bens e direitos. Desta forma, “todos ficaram maravilhados com a generosidade do califa, com suas deliberações e tolerâncias; compreenderam o aspecto oculto dos casos em que estiveram envolvidos [...]” (Idem, p. 205).

Outro ciclo de histórias exemplares tem início na centésima segunda noite, em que nossa narradora ao contar a história do corcunda do rei da China apresenta a trajetória do alfaiate que causara, em primeira instância, a morte do corcunda e tenta se livrar, junto com sua mulher, de tal responsabilidade transportando e abandonando o corpo da vítima na casa do médico judeu. Este por sua vez pensa ter matado o pobre coitado ao esbarrar no corpo deixado na escada que rola até o chão já sem vida, tentando se eximir da responsabilidade lança o corpo na casa do despenseiro do sultão da China que, ao chegar acaba supondo ser aquele o verdadeiro “rato” que pilhava suas coisas e acerta-o em cheio imaginando que havia matado o “gatuno”. Ao compreender o que supostamente havia feito o despenseiro entra em pânico e tenta se livrar do corpo deixando-o encostado em um poste em um beco escuro. Um cristão proeminente, corretor do sultão e proprietário de uma loja que passava bêbado pelo local, confunde aquele corpo inerte com um possível ladrão e como já havia sofrido, naquela mesma noite, a ação de salteadores

se antecipa e desfere um golpe no pescoço do corcunda que caí, pois já estava morto.

O corretor entra em desespero por supor ter matado um mulçumano e resolve seguir para a casa do administrador geral para assim confessar seu crime. A partir daí, ocorre uma sucessão de reviravoltas até que o administrador tome conhecimento, através das palavras do próprio alfaiate, que fora ele o causador da morte do desafortunado corcunda. Para que a justiça fosse feita o alfaiate deveria ser enforcado como determinara o administrador geral, porém pouco antes da sentença ser executada o sultão da China ordena que todos sejam remetidos à sua presença para que se efetuem os devidos esclarecimentos. Esclarecida a questão o sultão estende a sentença aos outros personagens, que juntamente com o primeiro condenado só teriam uma chance de salvar suas vidas, contando histórias mais assombrosas do que aquela passada com o corcunda.

134

Após escutar as histórias dos três primeiros condenados, o sultão não se convence que elas eram mais insólitas do que aquela que gerara toda a situação, concluindo assim que deveria matar os quatro homens, não antes sem possibilitar ao alfaiate que fizesse sua tentativa: “Vamos, conte-me uma história insólita e espantosa, que seja de fato mais assombrosa [...] e mais emocionante. Caso contrário irei executá-los todos.”(ANÔNIMO, 2005, p.311). Percebendo ser aquela a derradeira chance “o alfaiate respondeu: “sim”, e começou a contar”. (idem, p.311).

A narrativa ordenada pelo sultão da China se estende da 139<sup>a</sup> noite até a 170<sup>a</sup>, encerrando o primeiro volume da tradução do professor Jarouche. Considero relevante destacar que será através da boca de Sahrazd – que narra as histórias da tradição oral de seu povo para o rei, seu marido –, que vai “falar” o alfaiate, relatando os acontecimentos assombrosos ocorridos com o barbeiro de Bagdá que possibilitaram o retorno à vida do corcunda e a reabilitação de todas as personagens que assim se livraram da morte.

Os exemplos de situações em que a terceira voz discursiva se manifesta ilustram bem a questão das narrativas que educam e provocam tanto o rei, quanto os leitores. Ao apresentar seus relatos, Sahrazad dá voz a diversos outros narradores que contam histórias inicialmente para também salvar suas vidas, mas não exclusivamente para isso. Tudo que se conta vem revestido de significações que apontam – em um primeiro momento – para o preceito de que os requisitos indispensáveis a qualquer monarca são o temor a Deus, a firmeza e a justiça. Cada uma destas características precisa ser utilizada para promover o bem estar de todos os setores da nação, caso contrário, o rei que não obedecer a estes princípios cairá em desgraça, não sendo merecedor de ocupar o trono. Os leitores, por sua vez, saem da experiência das *Mil e Uma Noites* com o desafio de manter sempre acesa a chama da insatisfação e a crença na mudança como moto contínuo da existência. Dito de outro modo, as narrativas engendradas pelos personagens que ganham corpo e voz através das histórias contadas por Sahrazad funcionam como uma espécie de mecanismo de exortação ao rei, sobre a necessidade da ponderação e da busca incansável pela justiça. Já os leitores são estimulados a olhar para a vida como um permanente desafio, um apelo ao inconformismo e à insubmissão a tudo que é apresentado como um fado irremediável.

Mais do que prolongar o tempo de vida ou entreter o rei, o que Sahrazad faz ao lançar mão destas outras vozes discursivas é admoestar o monarca sobre o engano e a indignidade de suas ações. O discurso da jovem esposa configura-se como um chamado à sensatez, que apenas os verdadeiros soberanos podem ter: “Foi-se a minha cólera, e é com prazer que, a partir de hoje, retiro a cruel lei a mim próprio imposta. Tendes a minha proteção, e sereis considerada libertadora de todas as jovens que ainda seriam imoladas ao meu rancor.” (ANÔNIMO, s.d., p.1515). Já os leitores são instruídos e desafiados a reconhecerem a centralidade do ato de

narrar que, ao mesmo tempo, salva e possibilita construir novas realidades.

### **Considerações Finais ou da Importância de Narrar**

Muitas são as maneiras e as razões de se narrar. Nos relatos das *Mil e Uma Noites*, por exemplo, nos deparamos com um discurso construído a partir de uma matriz oral. Este se organiza em forma de espiral e gravita em torno de um eixo central representado pela cultura árabe. Desta cultura advêm preciosas histórias que ilustram as belezas, o encantamento, a magia, as crenças, os costumes e os valores de povos que, ainda hoje, não são plenamente compreendidos pelo mundo ocidental. Ao fim da leitura das narrativas das *Mil e Uma Noites* o leitor tem a oportunidade de travar, então, contato com uma tradição cultural riquíssima. O referido contato, por sua vez, possibilita a formação de uma visão bastante ampla, de como estes povos compreendem a existência e o mundo que os envolve. Além disso, durante o ato de ler, nos encontramos com uma diversidade de vozes enriquecedoras, que compõem as narrativas e ajudam a formar o amálgama da cultura árabe. Tal encontro contribui para desmistificar e rejeitar as visões exóticas sobre esse outro, em geral, tão mal compreendido, especialmente, por setores da cultura ocidental.

136

A voz narrativa que se constituiu a partir do encontro da cultura oral com a prática da representação da escrita narrava, como vimos, para manter acesa a chama da milenar tradição árabe. Sahrazad contava suas histórias para não morrer e ainda salvar outras mulheres. Já as personagens que ganharam voz e forma a partir da fala da jovem fazem seus relatos para, além de se manterem vivas, educarem o rei, os ouvintes e leitores da obra. Há também os que narram para se livrar das histórias que habitam seu mundo interior, como fantasmas que arrastam pesadas correntes nos calabouços da memória. Outros narram para descobrir a si mesmos e a própria

vida. Há também aqueles que contam para ocultar, disfarçar e dissimular a imagem daquilo que pensam ser. Alguns narram por temerem o poder do silêncio que, às vezes, comunica tanto quanto um extenso discurso.

Quanto a mim, diria que narro para resistir, insistir e reafirmar que, ao contrário do que muitos acreditam o cinismo não é a última palavra. Embora perceba que a lógica do cinismo tem sido uma das tônicas dominantes em nosso tempo, narro para afirmar que é possível operar fora deste modelo. É preciso fabular outro mundo possível através da junção da reflexão, do discurso e da ação. Assim, esses elementos passam a formar a tríade na qual se sustenta a minha noção de mudança, meu desejo de transformação e minha profissão de fé na vida e no ser humano.

## REFERÊNCIAS

137

ANÔNIMO. *As mil e uma noites*. Tradução de Alberto Diniz. 4 vols. São Paulo: Gráfica e Editora EDIGRAF, sd.

\_\_\_\_\_. *Livro das mil e uma noites*. Tradução de Mamede Mustafá Jarouche. 1ª ed. Vols. I, II. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2005.

\_\_\_\_\_. *Livro das mil e uma noites*. Tradução de Mamede Mustafá Jarouche. 1ª ed. Vol. III. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2007.

\_\_\_\_\_. *Livro das mil e uma noites*. Tradução de Mamede Mustafá Jarouche. 1ª ed. Vol. IV. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas na Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra, Rio de Janeiro: 4ª ed., Forense Universitária, 2008.

BORGES, Jorge Luis. “Los Traductores de las 1001 Noches.” In *Obras Completas (História De La Eternidad)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. p. 397 – 413.

## NOTAS

<sup>1</sup> O presente ensaio é uma versão revista e atualizada do texto “As Mil e Uma Noites Polifônicas”, publicado originalmente na *Confraria Revista de Literatura e Arte*, na edição de julho/agosto de 2007.

# Literatura e dissonância em Luiz Vilela

Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS/CPAN)  
Eunice Prudenciano de Souza (UFMS/CPTL)

## Introdução

Nossa proposta é demonstrar de que maneira a narrativa de Luiz Vilela se torna dissonante em relação ao contexto no qual está inserida. Essa dissonância configura-se como resistência ao que oprime o indivíduo – inserindo-se, aí, as relações sociais encarceadoras, a barbárie do mundo moderno capitalista e a solidão. Entre os contornos que essa resistência adquire, destacamos a volta ao passado e à infância como formas de resgate e valorização de sonhos que reinventam a vida e a revisão derrisória do *cronotopo* da noite natalina como momento simbólico de renovação e reafirmação de valores cristãos.

138

Pretendemos analisar a manifestação da dissonância em algumas narrativas de Luiz Vilela, examinando como seus contos configuram discurso questionador de normas e comportamentos preestabelecidos pela sociedade contemporânea. De início, acreditamos que as narrativas de Luiz Vilela configuram crítica latente às realidades representadas, em franca divergência às ideologias dominantes. A ficção de Vilela estabelece ampla revisão e questionamento de valores e verdades norteadores de comportamentos do homem da sociedade capitalista contemporânea, tanto em âmbito doméstico – com a crítica, no exemplo que analisamos, ao tratamento do idoso relegado pela família e pela sociedade – quanto em âmbito civilizatório – com a revisão do espaço reservado à noite de

natal na sociedade moderna ocidental cristã.

Partimos dos contos “Lembrança”, da coletânea *Tarde da noite* (1970), e “O violino”, da premiada obra de estreia de Luiz Vilela, *Tremor de Terra* (1967), para explicitar o modo como o idoso está às margens da sociedade e como o tema é representado nas narrativas do ficcionista mineiro. Nos contos em questão, normas e comportamentos sociais situam a velhice à margem da vida e a voz do narrador, ao solidarizar-se com a profunda solidão a que são relegados, é dissonante diante do *status quo*.

Quanto ao cronotopo natalino, abordamos os contos “Noite feliz”, de *Lindas pernas* (1979) e “Feliz natal”, de *Você Verá* (2013), em que as “comemorações” de seus protagonistas surgem em ampla revisão do que a data simboliza para a sociedade moderna capitalista. Para o comércio e para muitas pessoas, na nossa sociedade ocidental capitalista, o Natal foi transformado em época de consumismo desenfreado, decorações caríssimas e troca de presentes, em que os problemas e brigas familiares são esquecidos por uma noite. De algum modo, a data tornou-se banal, colocando em evidência o distanciamento e a falta de diálogo entre as pessoas e acentuando a solidão vivenciada nos grandes centros urbanos.

139

### **O espaço da velhice como cerceamento de sonhos**

O espaço da casa familiar e a figura da criança são elementos invariantes na abordagem do tema da velhice como cerceadora de sonhos por Vilela. Segundo Chevalier, a “infância é símbolo de inocência: é o estado anterior ao pecado [...]. A criança é espontânea, tranquila, concentrada, sem intenção ou pensamentos dissimulados.” (CHEVALIER, 2012, p. 302). Desse modo, por estarem ainda em estado de pureza, as crianças são as únicas que sabem conviver com os sonhos de adultos envelhecidos que perderam o encantamento pela vida. O sonho, a imaginação, as associações simbólicas

— características próprias à infância —, permitem a identificação dessas crianças com os idosos das narrativas de Luiz Vilela.

Tomamos o conto “Lembrança” para explicitar o modo como o idoso está às margens da sociedade e como o tema aparece nas narrativas do ficcionista mineiro. Por meio de um narrador homodiegético, nos é revelada a situação a que são relegados os idosos no espaço da casa e da família. É como se eles não existissem, visto que já não partilham dos relacionamentos sociais do grupo e da família:

[...] Meu avô não era chato. Ele não incomodava ninguém. Nem os da casa ele incomodava. Ele quase não falava. Não pedia as coisas a ninguém. Nem uma travessa de comida na mesa ele gostava de pedir. Seus gestos eram firmes e suaves e quando ele andava não fazia barulho. / Ficava no quartinho dos fundos e havia sempre tanta gente e tanto movimento na casa que às vezes até se esqueciam da existência dele. [...]. (VILELA, 1983, p. 7).

140 Do excerto, pode-se depreender que a existência do avô é praticamente nula, “não incomodava ninguém” e “quase não falava”. Ficamos sabendo, pelo neto, que “ele tinha

vivido e sofrido muita coisa”, mas nunca falava sobre suas vivências. Isso demonstra não haver interesse por parte da família em evocar e compartilhar as experiências do velho avô. E o “quartinho dos fundos” se configura como espaço demarcador dessa exclusão.

Na sociedade contemporânea, os mais jovens já não se interessam por tomar conselhos aos mais velhos, pois a função do sábio que aconselha e perpetua as tradições perdeu seu sentido. Na contemporaneidade, os valores estão focados na força do corpo, da imagem e da produção, aliados ao tempo cada vez mais urgente. E a tarefa de sábio que compartilha o conhecimento adquirido ao longo de toda uma vida foi substituída pelo acesso fácil à informação, proporcionado pelo mundo virtual. Em *Memória e sociedade* (1979), Ecléa Bosi destaca a função social da velhice que é a de compartilhar

experiências por meio da memória, o que vem sendo cada vez menos valorizado pela família e pelo grupo.

No entanto, a despeito dos outros membros da família, podemos perceber a admiração que o menino sente pelo avô e como possui valores que se identificam com os do ancião. Das vivências compartilhadas, advêm lembranças meio que etéreas, em que o velho aparece como uma figura imponente. Na passagem abaixo, o uso do pretérito imperfeito do indicativo assinala ações que perduram no mundo emocional da personagem-narradora, transportando-a mentalmente para o tempo da ação. O tempo verbal escolhido pelo narrador constrói a ideia de prolongamento dos fatos ocorridos no passado em direção ao momento presente da própria enunciação. As lembranças do avô são ainda muito intensas na vida presente do menino. Em trecho evocativo, o narrador descreve a grandeza do avô:

Lembro-me de que uma vez ele apontou para o céu e disse: “olha”. Eu olhei. Era um bando de pombos e nós ficamos muito tempo olhando. Depois ele voltou-se para mim e sorriu. Mas não disse nada. Outra vez eu corri até o fim da praça e lá de longe olhei para trás. Nessa hora uma fâsca riscou o céu. O dia estava escuro e uma ventania agitava as palmeiras. Ele estava sozinho no meio da praça com os braços atrás e a cabeça branca erguida contra o céu. / Então pensei que meu avô era maior que a tempestade. (VILELA, 1983, p. 8).

Apesar de “pequeno”, o narrador compreende bem o avô, diz que era um velho limpo e gostava dele por isso. O fato de ser “limpo” e usar somente “camisas brancas” simbolizam a pureza e retidão de caráter de um indivíduo muito distinto, cujos valores éticos e morais destacam-se em relação ao meio em que vive. E o narrador, por ser criança, consegue perceber e identificar-se com esses valores porque ainda não foi tolhido ou retorcido pelos condicionamentos sociais.

Apesar de todo o carinho do menino pelo avô, o avô termina por tirar a própria vida. Pode-se pensar que o fato de não se sentir integrado à dinâmica da família tenha levado o ancião a desistir de

viver. Corta o pulso e a garganta, cravando, em seguida, a faca no peito. Fato inexplicável e jamais esquecido pelo narrador, que afirma nunca ter visto tanto sangue e que fora a única vez em que não viu o avô limpo, para, em seguida, explicar: “se bem que sangue não fosse sujeira. Não era. Era diferente.” (VILELA, 1983, p. 8).

O narrador afirma não saber o porquê da atitude do avô, mas, ao ver sua camisa suja de sangue na lavanderia, regista: “mesmo que ela [a camisa] fosse lavada milhares de vezes nunca mais poderia ficar branca” (VILELA, 1983, p. 8). Na visão do narrador, é como se a organização familiar nunca mais pudesse ser a mesma depois do suicídio do velho avô, afinal, a história da família fora manchada com o sangue de um de seus membros, e justo daquele que sempre se apresentava imaculado.

O espaço da casa familiar, a figura da criança e a representação da velhice, de modo conjunto ou isolados, são elementos recorrentes e invariantes na obra de Vilela, percorremos esses componentes no conto “O violino”, em que se exala atmosfera de angústia diante da opressão à qual o idoso, na sua existência comum, está condicionado, sendo que, nesse contexto, a família aparece como agente fiscalizador para que seu comportamento esteja em conformidade com o estabelecido pelas normas sociais.

Em “O violino”, um narrador homodiegético, na figura de uma criança, informa-nos sobre a existência de um canto no fundo do porão, onde jamais havia mexido, indagando-se, ao mesmo tempo, se isso fora por medo. De acordo com Chevalier, “a casa significa o ser interior [...]; seus andares, seu porão e sótão simbolizam diversos estados da alma. O porão corresponde ao inconsciente [...] os andares inferiores marcam o nível do inconsciente e dos instintos [...]” (2012, p.196). Assim, podemos pensar que os sonhos e desejos permanecem nos “porões” da alma de cada indivíduo.

E será em tensão crescente que o narrador nos revelará o momento de suas descobertas nos cantos inexplorados do porão da casa da Tia:

[...] o dia em que, sozinho, me encaminhei para lá decidido a mexer nos objetos, era como se eles, à medida que eu me aproximava, se encolhessem no escuro, querendo fugir de mim e gritando-me que eu fosse embora. [...] depois de hesitar um minuto [...] abri a tampa de um baú, algo repentinamente mudou: aquele gemido cessou, e uma sensação terrível caiu sobre mim, como se eu tivesse acabado de cometer sacrilégio; tão terrível, eu gritei e saí correndo. (VILELA, 2000, p. 67).

É perigoso mexer nos porões da alma. Depois do suspense, o narrador encontra “uma caixa de madeira em formato especial: um violino” e sente-se recompensado pela aventura:

Levei-o para a parte mais clara do porão e abri: a caixa era roxa por dentro, forrada de feltro — parecia um caixão. Ao abri-la, senti como se algo, que estivera morto e encerrado ali por muito tempo, de súbito, com a luz ressuscitasse e pedisse para ser levado de volta à vida que existia fora do porão, cheia de ar, som e claridade. (VILELA, 2000, p. 68).

Segue-se uma série de reflexões sobre o motivo de aquele violino estar guardado e sobre quem o tocara no passado. Ao entrar em casa, o menino logo descobre ser Tia Lázara a proprietária do violino. E, assim, os sonhos de Tia Lázara foram trazidos à vida, pelas mãos de uma criança, de uma caixa — roxa por dentro — que mais parecia um caixão.

Quando a tia vê o instrumento, fica como que enfeitiçada, com uma expressão de felicidade que o menino jamais vira em seu rosto. E é com enorme ansiedade que o menino espera ver a Tia tocar. Finalmente soam as primeiras notas musicais e o menino percebe, pela expressão da Tia, que naquele momento “nada do que havia ali ao redor existia para ela”. O menino fica encantado quando ela toca “Sobre as ondas” para ele ouvir: “não sabia o que mais me prendia ali: se a música ou se o fascínio que irradiava da violinista — aquela paixão com que ela tocava e que me fazia ficar imóvel, quase sem piscar.” (VILELA, 2000, p. 72). É um momento de grande emoção,

que marca o despertar de Lázara para algo que ficara perdido em seu passado, e o menino é capaz de perceber a importância desse resgate para a vida da Tia.

Ao terceiro dia, a notícia de que Tia Lázara voltara a tocar corre toda a família. O narrador constata que “a transformação que nela se operou aqueles dias foi tão grande, que [...] parecia ter virado outra pessoa. Mas essa outra pessoa, eu percebia, é que era realmente ela, e não a que eu sempre conhecera – carrancuda, nervosa, calada, triste, pálida – e que era como um túmulo, de onde o violino havia ressuscitado a verdadeira.” (VILELA, 2000, p. 74).

O menino observa que muitos da família, ao verem a transformação da Tia, dizem que ela está “perturbada ou apaixonada”. Pode-se perceber que a sociedade não aceita que o idoso possa entregar-se, intensamente, a nenhuma atividade: paixão e sentimentos somente são permitidos aos mais jovens.

144 Mesmo criança, o narrador-personagem, contrariado, percebe que a Tia passa a ser alvo de deboche: “Diziam, com um risinho, que aquilo era ‘passagem de idade’. Eu não sabia o que era ‘passagem de idade’, mas detestava aquele risinho.” (VILELA, 2000, p. 74). Mas Lázara tão encantada está com a redescoberta do violino que parece não se importar com os comentários irônicos. A moça do passado havia ressuscitado e foi essa moça que, sob os protestos dos familiares, abandonou definitivamente a costura.

O universo do sonho, tão bem guardado no inconsciente de Lázara, precisou do estímulo de uma criança para que fossem revividas em forma de lembranças. E, quando o passado de emoções veio à tona, Lázara enfrentou toda a família:

Era uma coisa que estava dentro dela e que era tão forte que não precisava de os outros ajudarem, nem os outros podiam destruir. Eu sabia: era a moça que ela fora que estava ali dentro, que ressuscitara. Era essa moça que a fazia ter aquela expressão de felicidade que eu nunca tinha visto antes em seu rosto. / E

era essa moça também que a fez abandonar definitivamente a costura, sob discussões, protestos e profecias do resto da família. (VILELA, 2000, p. 75).

O menino era o único que apoiava a Tia contra o bando “de bugres”, como os dois passam a se referir ao resto da família. Uniram-se pela música. Eis que Tia Lázara resolve dar um concerto público de violino. Em vão, conhecidos tentam dissuadi-la, dizendo que “já estava de idade” e que ninguém iria ao clube, num sábado à noite, “para ver uma senhora de certa idade tocar violino”. Auxiliada pelo sobrinho, Lázara prepara tudo para o espetáculo.

Na grande noite, é com aflição que o narrador percebe inúmeros lugares vazios na plateia; no entanto, surpreendentemente, “sem alterar a expressão da fisionomia”, Lázara, concentrada, continuava a tocar. Foi então que o menino percebeu algo estranho: “Ela não estava tocando com a paixão com que tocava no quarto. Por quê? Medo [...]?” (VILELA, 2000, p. 77).

Perante o olhar julgador da sociedade, Lázara não resistiu. Foi contaminada “pela frieza da plateia”. Por um breve tempo, acreditou que podia romper com as amarras sociais, todavia, no palco, o olhar julgador do Outro a impede de incorporar “a moça que ela fora”. A noite foi “um terrível fracasso” e “os parentes alegram-se pela volta de Titia à costura, elogiaram seu bom senso, a sua inteligência, a sua coragem de reconhecer o erro.” (VILELA, 2000, p. 78).

Suas atitudes, com o violino, não correspondiam às expectativas sociais acerca do comportamento de um idoso-aposentado-de-família. Todo grupo possui normas previamente definidas e não agir de acordo com o estabelecido acarreta sanções. Aqui, como na fábula da “A cigarra e da formiga”, a Tia é sancionada por não exercer uma atividade produtiva. A moral e os bons costumes prescrevem que as ações do indivíduo devem se voltar para suas necessidades básicas de subsistência. Atividades não produtivas, de maneira geral, nunca foram valorizadas pela sociedade, em especial as patriarcais,

interioranas, quase agrárias — esse, o universo mental referenciado nos contos dos primeiros livros de Vilela.

Ao longo do tempo, a família desse universo sempre demonstrou resistência em aceitar membros que se dedicassem às artes. A práxis prevê que as necessidades básicas de alimentação e moradia devem ser prioritárias; esse é o motivo pelo qual a família do conto “O violino” não aceita que a Tia deixe sua costura de lado para dedicar-se à música. O menino se revolta com a atitude dos parentes, sofre com isso e com a reação da Tia, e culpa os familiares pela Tia desistir mais uma vez do violino.

Ao final, o narrador constata que dos sonhos da Tia não sobrou nada: “Acabara. Acabara tudo. A moça a deixara, a paixão a deixara, a felicidade a deixara, o sonho a deixara. Ela estava morta de novo. Minha tia estava morta.” (VILELA, 2000, p. 78). Novamente aparece aqui a figura da morte, não no sentido real do conto “Lembrança”, mas de quem desistiu de sonhar.

146

Vejamos outras nuances que o conto constrói.

No início da narrativa, quando quer descobrir o dono do violino, o narrador informa que, primeiramente, procurara Tia Lázara, pois ela “é que sabia mais os casos da família”. Por fim, ironicamente, constatamos que a família não sabe nada sobre Tia Lázara, desconhece seus sonhos e anseios. Por meio da música, a velha senhora tenta, em vão, comunicar seus sentimentos aos parentes.

O violino é considerado o instrumento musical mais adequado para a transmissão de sentimentos humanos. E *como* a Tia Lázara o tocou. No entanto, somente almas puras e inocentes são capazes de entender a linguagem musical. Para o instrumento musical violino, encontramos a seguinte definição no *Dicionário de símbolos* online:

A família dos instrumentos musicais de arco (violino, viola, violoncelo), da qual o violino é membro proeminente, é considerada, por suas características de emissão sonora, a mais adequada para a transmissão de sentimentos humanos. Esotericamente,

os instrumentos de arco simbolizam a alma aprisionada na matéria. O corpo oco do violino representa a terra e o céu, e no seu interior, prisioneira, está a alma. O arco simboliza a ação do espírito que tenta libertá-la, através de um adequado trabalho de sensibilização dos quatro elementos da natureza (representados pelas quatro cordas). O som resultante simboliza o apelo da alma em direção à fonte divina. (VIOLINO, 2011).

Chevalier faz reflexão similar: “Em todas as civilizações, os atos mais intensos da vida social ou pessoal são decompostos em manifestações, nas quais a música desempenha um papel mediador para alargar as comunicações até os limites do divino.” (CHEVALIER, 2012, p. 627). No conto, somente uma criança, ainda não tocada pelos conceitos moralizantes dos adultos, é capaz de, por meio da música, compreender e aprovar o despertar de sonhos adormecidos de uma tia solteirona. O “véu” da inocência o impede de enxergar e compactuar com os males e hipocrisias sociais estabelecidas pela sociedade. Esse criança tem parentesco com aquela do conto “Lembrança”.

147

Tia Lázara revive emoções por meio de objetos que, de alguma maneira, foram importantes durante sua infância e adolescência, períodos da vida mais carregados de sensação e fantasia. Quando, surpreso, o narrador de “O violino” encontra Tia Lázara com várias coisas espalhadas sobre a cama, questiona-se em que momento ou lugar do passado ela teria perdido seus sonhos:

Fui direto ao quarto: Titia estava lá. Havia uma porção de músicas, de álbuns, espalhados em desordem na cama, velhos, amarelados, alguns rasgados. **Onde teriam estado guardados? No porão? Em alguma caixa, escondida no fundo de um armário?** Li alguns nomes em voz alta. Sem largar o violino, Titia me corrigia [...]. (VILELA, 2000, p. 73, destaques nossos).

Podemos pensar no que a personagem fez de seus sonhos ou no que fizeram dos sonhos que ela tivera: em que lugar do pas-

sado ficaram perdidos? Aqui, as músicas e álbuns são simbólicos, representam as conquistas e emoções vivenciadas pelo indivíduo que, aos poucos, acabam perdidas em algum lugar do passado. Esses elementos figurativizam valores essenciais na vida do ser humano, valores que vão se perdendo à proporção que se envelhece e a aparência torna-se dominante, em detrimento da essência. O que há são perguntas sem respostas. Pode-se inferir que, à medida que envelhece, o indivíduo é levado pela roda viva da vida a desfazer-se dos sonhos, e, quando se dá conta, passou-se muito tempo e ele já não consegue dizer em que parte do passado seus sonhos ficaram escondidos ou perdidos.

148

Pela falta do apoio da família para buscar novos valores de felicidade, ocorre a resignação de Tia Lázara, que renuncia aos valores positivos responsáveis por sua transformação, voltando, assim, ao ponto de partida. Nesse contexto, “casa” figurativiza o espaço de onde emana a opressão. Não é um espaço de acolhimento, mas o lugar em que o ser volta-se para dentro de si mesmo, enclausurando-se. É o espaço prescrito pela sociedade para os idosos “respeitáveis”. E à família cabe assegurar que o comportamento de seus membros esteja de acordo com as expectativas sociais.

As pressões sociais são coercitivas, levando o indivíduo a agir de forma robotizada. Majadas discorre sobre a recorrência do tema da velhice na ficção de Vilela. Para a autora, essa velhice é mais do que degeneração biológica diante do olhar julgador da sociedade:

Trata-se do envelhecimento interior, independente da degeneração biológica a que todos estamos sujeitos com o passar dos anos; envelhecimento que deteriora a vivacidade, a coragem e o poder de luta de que precisamos para nos sentir vivos. É a velhice imposta pelas pressões do outro, pressões que nos obrigam, no convívio social, a agir de forma robotizada. (MAJADAS, 2011, p. 35).

A despeito de entrar em conjunção com valores positivos que a fazem sair da letargia em que se encontra, Tia Lázara abre mão dos

sonhos por conta das convenções. As amarras sociais impedem que os indivíduos sejam realmente autênticos em seus valores. A partir do momento em que tomam consciência do Outro e de que por ele são constantemente analisados e julgados, limitam suas vontades e anseios. À medida que caminham para a maturidade, perdem valores essenciais, investindo-se daqueles embutidos nas regras sociais. Valores positivos como a amizade e a pureza são figurativizados pelo sobrinho de Tia Lázara, narrador homodiegético não nomeado, mais um elemento da narrativa a criar efeito de sentido de empatia pela ressurreição dos sonhos; a criança – com seu entusiasmo e sua pureza – desperta sentimentos caros em uma adulta envelhecida, oprimida por familiares, cuja maior preocupação é com a adequação de sua performance em relação ao que a sociedade espera e determina como conveniente.

O tema essencialmente romântico da evasão, de certo modo constante em Luiz Vilela, tem, na clave do apelo à infância, por parte de adultos envelhecidos, uma de suas vertentes. Há, quanto a esse aspecto, o paradigmático “A volta do campeão”, de *O fim de tudo* (1973). Percebe-se, nesses contos, claramente, o desejo de distração das realidades desagradáveis do dia a dia por meio da ativação dos sonhos da infância ou juventude. Com o objetivo de “escapar” do fardo das normas coercitivas da vida em comum da sociedade, os idosos protagonistas dessas narrativas encontram, nos sonhos adormecidos (talvez fosse melhor dizer “sufocados”, sufocados inclusive pelas escolhas que as “vítimas” fizeram ao longo da vida), um meio de fugir das agonias do cotidiano opressivo a que são relegados os idosos de “boa família”.

### **A Noite de Natal como espaço dissonante**

A época de Natal é vista, tradicionalmente, como uma época de renascimento, renovação, fé, esperança e perdão. Momento de se comemorar o nascimento de Jesus Cristo, filho de Deus, que teria morrido para salvar a humanidade. No entanto, não raras vezes, o

*cronotopo* artístico literário do Natal tem recebido conotação bastante diversificada em relação a esse imaginário.

Dois contos de Luiz Vilela, de uma obra que contém, no momento, 136 narrativas curtas, além de três novelas e cinco romances, encenam a noite de Natal. Em “Feliz natal”, da coletânea *Lindas Pernas* (1979), a personagem se esforça para ficar sozinha e assim comemorar o Natal. Já “Noite feliz”, do volume *Você Verá* (2013), faz uma síntese da visão do autor sobre a religião, o catolicismo e a civilização ocidental. A temática é topos recorrente na literatura universal e brasileira, bastando-nos como exemplo os sempre celebrados “Missa do galo”, de Machado de Assis, e “Uma história de Natal”, de Charles Dickens.

Na cultura ocidental, o Natal é celebrado por quase todas as pessoas, sendo, ao longo do século XX, uma das festas católicas mais importantes. Nem sempre a Igreja Católica comemorou o Natal. Não existe data histórica do nascimento de Jesus, sendo que a bíblia é clara a esse aspecto: não diz nada. Foi somente em meados do século IV d.C. que o nascimento de Jesus passou a ser festejado no dia 25 de dezembro. Anteriormente, nessa data, os romanos comemoravam uma festa importante, a *Natalis Solis Invicti*, ou “Nascimento do Sol Invencível”. Uma comemoração pelo solstício de inverno, o dia mais curto do ano, sendo que depois do solstício, os dias vão ficando cada vez mais longos. A festa continuaria, mas, em lugar do “Sol Invencível”, seria outro o homenageado: Jesus. No repertório cultural da cristandade, com o passar do tempo, a noite de Natal passou a ser vista como um momento de reunião da família. No entanto, para o comércio capitalista e para muitas pessoas, passou a ser época de consumismo desenfreado, decorações caríssimas e troca de presentes, em que os problemas e brigas familiares são esquecidos por uma noite. De algum modo, a data tornou-se banal, colocando em evidência o distanciamento e a falta de diálogo entre as pessoas e acentuando a solidão vivenciada nos grandes centros urbanos.

Luiz Vilela, nos contos cujo *cronotopo* é o Natal, empreende narrativas de intertexto bíblico em que o riso se torna sátira cruel, temperada por impotente compaixão (RAUER, 2006, *passim*). Em “Feliz Natal”, o protagonista misantropo esgueira-se em silêncio pela cidade, evita conhecidos ou desconhecidos, para brindar, absolutamente só, e totalmente feliz, o Natal. Já a protagonista de “Noite Feliz”, Aristotelina, ao colocar fogo na casa na qual estão seus familiares, alguns amigos e ela mesma, está destruindo, por metonímia, o mundo construído pela razão humana – mundo que, parecem nos dizer essas duas narrativas, muito pouco tem de racional e de humano.

Um narrador heterodiegético, no conto “Feliz Natal”, conta-nos, em clima de mistério, a volta para casa de uma inusitada personagem momentos antes do brinde natalino. A personagem diz para si mesma que precisa tomar muito cuidado, pois, por um triz, não encontra um conhecido: “[q]uase. Se não dobra a esquina daria de cara com ele – logo Geraldo, seu companheiro de serviço.” (VILELA, 1979, p. 15), gerando um clima de apreensão que aumenta à medida que se aproxima de seu apartamento. E o leitor se pergunta o porquê de tanto cuidado.

O protagonista – um homem, Ranulfo – reflete que na ida correria tudo bem, não fora reconhecido por ninguém, nem mesmo a mulher do açougueiro. Sentira-se orgulhoso de seu disfarce, afinal passara no teste. Pensou que também “caprichara antes de sair: ficara quase uma hora se preparando. Partira o cabelo do outro lado, deixara a barba meio crescida, vestira uma capa de *shantoong* [...]. Nem sua mãe, se o visse na rua, o reconheceria [...].” (VILELA, 1979, p. 15). A preocupação exagerada, aos poucos, torna-se risível. Como a personagem mancava um pouco da perna direita, a única alternativa encontrada para disfarçar o defeito foi acentuá-lo, mancando fortemente.

“Mas não podia se descuidar, nem um só minuto. Ainda mais

agora, na volta, quando trazia o embrulho sob o braço.” (VILELA, 1979, p. 16). Não sabemos que embrulho é esse. Talvez algo valiosíssimo ou perigoso, ilegal. De qualquer modo, fica evidente que não queria ou não poderia ser visto carregando o misterioso embrulho. Confessa que o disfarce não seria o problema, pois “as pessoas que o conheciam já o consideravam tão estranho que certamente não se admirariam de mais aquela esquisitice” (VILELA, 1979, p. 16). A narrativa, assim, indicia a solidão do protagonista diante dos que o conhecem.

Sua ansiedade aumenta ao mesmo tempo em que começa a se divertir em pôr à prova seu disfarce – “mas claro que não faria isso: seria cometer uma loucura.” (VILELA, 1979, p. 17). O risco de ser reconhecido aumenta nas proximidades de sua residência. De repente alguém o chama: “Ranulfo!”. “Seu coração foi lá embaixo. Mas ele não parou, foi andando” (VILELA, 1979, p. 17), fingiu que não ouvira e nos três quarteirões que ainda restavam andaria depressa, “não pararia para nada”.

152

Ironicamente, reflete que, se fosse reconhecido, poderia dar como resposta “uma bobagem qualquer”: “como Cristo nascia àquela noite, ele decidira renascer como um outro homem, começando pela roupa.” (VILELA, 1979, p. 16). Nas entrelinhas, a atitude sarcástica da personagem faz sobressair sua visão sobre a falta de sentido do Natal.

Em meio à tensão crescente, a personagem reconhece o grande alívio que sentiria quando finalmente adentrasse em seu apartamento: “Ah, a hora que atravessasse a porta de seu apartamento.” (VILELA, 1979, p. 18). Mas, antes, “vinha o perigo maior de todos: o porteiro.” Se ele o visse entrando, tudo estaria perdido. Por sorte, aproveita o momento em que o porteiro desce com um inquilino para a garagem.

Sobe vagorosamente pelas escadas com receio de dar de cara, caso fosse pelo elevador, com algum outro condômino. Chega ao “décimo andar” “bufando de cansaço” e acaba por descobrir “o pior

de todos os azares”: a porta do vizinho, diante da qual teria de passar, estava aberta. “Quase chorou de raiva!” (VILELA, 1979, p. 19). E eis que – em mais um índice irônico – um “milagre” acontece: uma batida de carro faz todos correrem para a janela e ele aproveita para passar rapidamente.

E, então, “girou a chave na porta, abriu-a, entrou, fechou, tudo sem o menor barulho.” (VILELA, 1979, p. 19). Suspira profundamente, fica durante cerca de meia hora “sem se mover.” Deixa até mesmo de dar descarga, ao usar o banheiro, para não fazer barulho. Anda macio, evitando ser ouvido por algum morador. Não poderia e não queria ser ouvido!

Quando finalmente está “tranquilo e certo de que não seria perturbado por ninguém”, abre o embrulho e descobrimos: é uma garrafa de vinho e um pacote de azeitonas pretas curtidas no óleo. O desfecho provoca a quebra de expectativa e o riso, ao percebermos que todo esforço e empenho despendidos por Ranulfo era para estar sozinho na noite natalina. Espeta uma azeitona, “mas antes de comê-la, ergueu o cálice no ar e disse: Feliz Natal.” (VILELA, 1979, p. 20). Da cena risível emerge a cosmovisão do ficcionista, que transcende o episódio da narrativa, revelando outros significados e desnudando verdades.

Em época de comilança, conagração e consumo, é irônico o esforço para sozinho degustar uma simples azeitona acompanhada de vinho. O percurso do protagonista é revelador de sua solidão. Há aí uma crítica subjacente à falta de racionalidade da sociedade retratada e o compadecimento diante da solidão a que o homem está relegado. Parte-se de *cronotopo* significativo para ampliar o questionamento para o sem-sentido de uma data que acaba por acentuar as frágeis relações do homem moderno com seus pares, demarcando a desolação humana que aflora em data de festividade e união entre familiares e amigos. Em meio à multidão, o homem isola-se.

O título “Feliz Natal” gera a expectativa para uma noite de

alegrias e festejos, mas a reunião comemorativa resume-se a um sujeito que se esforça para estar sozinho no Natal, o que parece contraditório e irônico. O sentido construído pela narrativa possui caráter de revelação, desnudando os subterfúgios da cosmovisão autoral. Em Luiz Vilela, a ironia é “vista como necessidade do mundo contemporâneo”, pois “espelha uma sociedade cética, produto da perda de seus valores e referências”, de modo que “[o] riso irônico liberta-se do sentimentalismo para ler a sociedade de modo inteligente e frio [...]” (PEREIRA, 2010, p. 46).

Nos contos de Vilela, as relações humanas, escondidas sob a realidade de cada dia, surgem na sua dimensão de falta e carência. A sociedade capitalista contemporânea condiciona os seres a uma vida muito acelerada, em que o tempo, cada vez mais escasso, leva à individualização. Nos últimos dias do ano, ocorre uma desaceleração, ocasionada em grande parte por férias coletivas – culminando na Noite de Natal –, o que propicia momentos de reflexão e a constatação de se estar só e incompleto. Ao mesmo tempo em que a época chama à reflexão, provoca melancolia. É um período em que a compulsão por gastar aumenta, na esperança de que as “sacolas cheias” possam preencher o vazio da alma e do coração. Logo, o Natal marca um espaço e um tempo de contradições.

Ao colocar em cena e satirizar a tradicional Noite de Natal, Vilela nos faz refletir sobre a falta de lógica dos comportamentos e relações sociais. No conto “Tremor de terra”, de livro homônimo (1967), o narrador fala da espera de algo significativo, de um tremor de terra, que provoque mudanças e configure um sentido para a vida:

É o que desde criança espero, um tremor de terra, algo que abalasse, que tremesse, que sacudisse tudo. Uma vez, quando tinha sete anos, fiquei horas acordado esperando o tremor, [...]. O tremor não veio, e até hoje o espero, e em certas noites quase rezo, implorando a Deus que ele venha – nessas noites em que ando pela rua sem vontade de ir a nenhum lugar e de conversar

com ninguém e de ficar em casa e de andar e de viver e de morrer, quando não há nenhum problema, quando tudo está assim e vai ficar desse jeito como dois mais dois igual a quatro [...]. (VILELA, 1972, p. 154).

A personagem fala de um Deus que não veio. A religião não pode salvar a humanidade de sua solidão, de sua incomunicabilidade e de sua existência paradoxal. A Noite de Natal, na ficção de Vilela, desvela-se como o “Deus que não veio” para aliviar as dores e angústias dos seres humanos.

A nosso ver, a solidão a que o ser humano está inexoravelmente relegado ocupa papel central nas narrativas de Vilela, pois é nesses termos que o ficcionista retrata o homem, o homem contemporâneo e o homem ontológico, o homem de todos os tempos e de todos os espaços. Wania Majadas, tratando de outras narrativas do ficcionista, enfatiza a problemática da solidão no conjunto da obra do escritor:

A solidão, na obra de Luiz Vilela, ocupa grande espaço: a solidão da criança, do jovem, do velho, dos animais; a solidão entre quatro paredes ou entre amigos; a solidão na rua estreita de uma cidadezinha ou na larga avenida de uma capital. [...] Até o narrador [...] está envolvido por esse sentimento da ausência do outro. Ele é contaminado pela solidão da personagem [...], pelo espaço onde a personagem transita, e até mesmo pelos objetos que [a] cercam [...]. (MAJADAS, 2011, p. 59).

O mundo moderno retratado na ficção de Vilela é um mundo de solidão, onde os relacionamentos se tornam a cada dia mais complicados e as pessoas mais distantes. É a solidão que paralisa a personagem Ranulfo, levando-a a se esgueirar de qualquer contato com amigos ou conhecidos na Noite de Natal. Acompanhamos com enorme expectativa e tensão a trajetória de Ranulfo. Aliviados, o vemos finalmente adentrar ao seu apartamento, e o vazio e o silêncio de seu apartamento parecem ser tudo de que precisa para saborear azeitonas – nas tradições judias e cristãs, a oliveira é símbolo da

paz, aqui azeitonas podem figurativizar a paz procurada pela personagem – acompanhadas de vinho. Distante do convívio social, Ranulfo se sente seguro e feliz para comemoração da noite natalina.

O nome “Ranulfo”, de origem germânica, significa “o que combate com cautela”, o que condiz com o comportamento da personagem que se disfarça e toma todo cuidado para não ser descoberto; no entanto, se reveste de ironia, pois tal cautela tem por fulcro o caráter do “companheirismo”, da “generosidade”, da “caridade” – em Luiz Vilela, o mundo se reveste de complexidade, de nuances, de questionamento do aparente, de dissonância entre o que é dado e o que é “real”, “verdadeiro”, desde já explicitando que “real” e “verdadeiro” são palavras cuja acepção corrente está corroída pela degradação de tudo o que é humano.

156

O caráter irônico do conto “Feliz Natal” retorna em “Noite feliz”, acrescido de não esperada tragicidade para o *topos* de uma Noite de Natal. A narrativa transforma-se em sátira aos valores da civilização hebraico-cristã Ocidental através de drama encenado por personagem com o significativo nome de Aristotelina. Pode-se perceber como, nas narrativas de Vilela, o religioso está atrelado ao sofrimento, à morte e, em especial, à destruição de tudo que o rodeia.

O narrador de “Noite Feliz” é conciso em suas informações e cabe ao leitor preencher as lacunas de um provável acerto de contas entre uma mulher solitária e os familiares e amigos convidados para a ceia natalina. O conto é a voz única de Lina, mulher de idade que recebe diversas pessoas, ou imagina que as recebe: o Pai, a Mãe, os tios, a Vó, e Rosa e Joaquim, pessoas que há tempo não via e que reuniu para “uma noite linda”, “uma noite única”, a “noite feliz”, em que se comemora o nascimento do Senhor, o “Deus do amor” (VILELA, 2013, p. 92), as expressões surgindo em indireto livre que reproduz os pensamentos da protagonista, em expressões que talvez (e a dúvida persiste pertinente pois não há como saber o real pensamento de Lina sobre o Natal) sejam irônicas para a personagem,

e que se fazem irônicas no efeito de sentido da diegese.

Enquanto os sinos tocam anunciando a chegada da meia noite, pelo discurso ininterrupto que é o fluxo dos pensamentos da protagonista, descobre-se que Lina passou em diversos postos, enchendo garrafas com gasolina, e que ela se sente muito solitária. Também é informado que, naquela noite, a casa de Lina brilhará mais que todas as luzes juntas de sua cidade, como se o espaço imaginado pela personagem representasse o amor que ela sente por seus familiares e pelo renascimento reiterado de Cristo.

Aproxima-se a meia-noite e Lina, “[u]ma garrafa aqui; assim. Outra aqui... Agora essa... Mais essa... E essa...”, sente o cheiro forte que exala do líquido das garrafas, lembra-se do “cheiro de jasmim que antigamente, nas noites de verão, entrava pela janela aberta e inundava esta sala onde todos nos reuníamos e conversávamos e éramos felizes...”. É meia-noite, Lina pega a caixa, tira um fósforo, risca – “Eis! O fogo!”. (VILELA, 2013, p. 94).

O fogo que consome Lina em sua existência é o fogo da felicidade perdida, da solidão de seus dias, da incomunicabilidade com os seus, da noite feliz do nascimento do Senhor, que é amor, mas que não a salva de suas angústias e de seu desespero. Lina, abreviativo de Aristotelina, planejou por meses o despecho em chamas para si e para toda a sua família. A realidade revela-se sufocante e, em franco desajuste, a personagem busca a solução para suas dores existenciais na morte.

É comum as personagens vilelianas, buscando a libertação das amarras sociais, evadirem-se para outras instâncias:

De alguma maneira, o tema da evasão [...] lateja nas narrativas de Luiz Vilela que promovem a fuga de personagens para espaço e tempo nos quais podem se libertar das relações sociais encarceradoras do mundo moderno capitalista e da solidão a que muitas vezes são relegados. [...]. O sentimento de inadequação leva narradores e personagens a sentirem-se deslocados do

mundo real, buscando refúgio, no passado, próximo ou distante, na infância, e, outras vezes, em atitudes extremadas, na própria morte. (SOUZA, 2013, p. 218).

As relações sociais são coercitivas e o indivíduo tende a procurar um modo de conseguir sobreviver em meio ao caos do mundo capitalista contemporâneo. O passado e a infância, acolhedores, configuram esse espaço e tempo de felicidade alcançável. Nas narrativas de Vilela, o passado é quase sempre reconfortante. Pelas reminiscências de Lina, percebe-se a valorização do passado e se desvela um tempo familiar acolhedor. Ao sentir o cheiro forte da gasolina, a personagem imagina que poderia ser “o cheiro de jasmim, aquele cheiro que antigamente, nas noites de verão, entrava pela janela aberta e inundava esta sala, onde todos nos reuníamos e conversávamos e éramos felizes...” (VILELA, 2013, p. 94).

158

Fala de um tempo feliz e o uso do pretérito imperfeito do indicativo – “entrava”, “inundava”, “reuníamos”, “conversávamos” – o que assinala ações que perduram no mundo emocional da personagem, transportando mentalmente tal tempo para o tempo atual da ação. Isso constrói a sensação de prolongamento dos fatos ocorridos no passado em direção ao momento presente da própria enunciação. Lina busca amenizar o presente por meio de antigas sensações: “[v]ocê devia ter vindo, Pretinho. Aí eu te pegava e te punha no colo – você era tão macio, tão quentinho. Miau ... miau... Que saudades, Pretinho...” (VILELA, 2013, p. 92). Lina sabe que, assim como o gato Pretinho não veio, o passado não volta. E a certeza da impossibilidade de presentificação de um tempo em que foi feliz leva Lina à busca de alívio imediato, porque “nunca houve ninguém tão só. Nunca, neste mundo, alguém se sentiu tão só. Nem se eu estivesse – só eu de gente –, nem se eu estivesse lá numa cratera da Lua ou num deserto de Marte.” (VILELA, 2013, p. 92).

Trata-se de episódio real ou o entrecho do encontro com os familiares é fantasmático, se desenvolve somente no âmbito da

memória de Lina? Eis uma questão crucial. Há um delírio, no qual a personagem se imola invocando familiares, ou há um convite real de alguém que se considera abandonada pelos seus e se vinga sacrificando a todos no altar da ressurreição de Cristo?

Ainda que a questão introduza possibilidades de análise que aprofundam em vertentes diferentes os efeitos construídos pelo conto, para o âmbito da dissonância, aqui examinado, um só aspecto, diverso, nos possibilita fechar esse estudo.

Aristotelina é o feminino de Aristóteles: assim, seu nome remete-nos ao pai da lógica, o pilar em que se assenta a racionalidade da cultura ocidental, a primeira matriz filosófica que serviu de alicerce, por meio do tomismo, para a Igreja consolidar os seus esteios conceituais. A razão e a fé, irmanadas na personagem, é a debacle, a derrocada, a ruína e a catástrofe total do mundo que, juntas, edificaram. Tal derrisão, completa, faz de “Noite feliz” um conto também paradigmático dos efeitos de sentido que Luiz Vilela obtém pela semiose do riso literário. Essa civilização, sobre tais pilares, tem por futuro somente aprofundar suas ruínas e arder em chamas.

159

### **Conclusão**

De alguma forma, percebe-se, nos contos aqui comentados, que questões como a condição de escassez da razão existencial, a falta de sentido da vida, a solidão, angústia e desamparo do homem na sociedade contemporânea delineiam-se na construção da cosmovisão de Luiz Vilela. Reitera-se o vazio interior e a incomunicabilidade do ser humano em crise diante da barbárie do mundo moderno capitalista e das relações sociais encarceradoras e individualistas.

O homem que surge dessa obra implacavelmente radical no que denuncia, mas que, por isso, é surpreendentemente piedosa com os seus retratados, é um homem que se constrói a si mesmo, decidindo o próprio destino: é um homem que faz as suas opções e responde por seus atos. A ficção de Vilela vai ao cerne, ao coração do problema: o homem — homem que, apesar de viver em um mundo gratuito e sem

sentido, apesar de seus instintos baixos, obscuros, tem uma grandeza inerente à sua própria existência, não precisando de Deus para erigi-la. (RAUER, 2006, p. 133-134).

Nas narrativas, o discurso de cada ator, contendo em si diversas vozes sociais, indicia polifonicamente a cosmovisão de Luiz Vilela: em que pese toda a desesperança — “Nosso mundo está perdido”, conclui um personagem na última frase de “Tarde da noite” (VILELA, 1983, p. 160) —, a utopia move o escritor. Vilela parece ter dentro de si o mesmo ímpeto da personagem de “Tremor de terra” (VILELA, 1972 p. 149-157), que sentia uma volúpia por integrar-se ao cosmos e ter em si todos os tempos e todas as pessoas, uma ânsia de ser todos os personagens e comunicar-se com todos os homens de todos os séculos, com o coração que bate, o peito que respira, as veias que pulsam, tudo de si integrado em sentir, querer, viver, na plenitude de sua carne e de seus ossos; e isso todos os dias e sempre até morrer, morte que o igualará em pó a todos os seres, que o dissolverá em “um punhado de terra, [...] átomos, prótons e elétrons”, integrado finalmente ao todo para todo o sempre (VILELA, 1972, p. 154-155).

160

No dizer de Wania Majadas, ao ler Vilela é preciso “saber escutar o silêncio para ouvir os seus textos”, uma vez que “[o] silêncio que se escuta é o da compaixão pelo ser humano, pelos seres animados e inanimados.” (MAJADAS, 2004, p. 194). Trata-se de um “silêncio fundante, que possivelmente seja anterior à palavra.” (MAJADAS, 2004, p. 197). Diz Vilela que “[à]s vezes, as palavras servem apenas para realçar o silêncio”. Percebemos, nesse silêncio latente das personagens transitando para um autor que se explicita no texto ficcional, uma vontade panteísta do escritor que deseja englobar em si todas as coisas e todos os homens de todos os tempos, como a personagem do conto “Tremor de terra. Trata-se de um olhar profundo para a dor do constatar-se solitário em meio ao individualismo prevalecente no mundo contemporâneo. Em *Faces do conto de Luiz Vilela*, Rauer conclui:

A proposição que emerge [...] é de que o religioso, falido, deve ser

substituído por outro valor. Na ficção de Vilela esse valor surge representado por um humanismo de crença no homem. E aqui, melhor é dizer que ao invés de panteísmo há, no escritor, um pancosmismo imanente com a realidade externa às subjetividades, sem nenhum auxílio possível de inexistente transcendência. (RAUER, 2006, p. 213).

Ao considerarmos a conclusão de que a obra de Vilela substitui a religião pelo humanismo, cotejando-a com as palavras do ficcionista, podemos dizer que o autor, em sua obra, defende um humanismo visceral como a utopia capaz de salvar o humano, se alguma salvação das chamas do inferno ou das chamas de Aristotelina ainda for possível. Assim, a utopia – e o utópico aqui é uma permanência do código romântico em seu embate com as filosofias fundadoras da sociedade – deixa o campo da religião e é edificada a partir de outro princípio ordenador da sociedade. Só o homem, reconhecendo-se em seu próprio semelhante, poderá estabelecer novos rumos e valores, sobre os quais se ordenarão tempos e espaço futuros.

E, se todo texto dialoga com seu contexto social e cultural, há, assumidamente, nas narrativas destacadas de Luiz Vilela, um autor implícito responsável pelo desnudamento da solidão a que os homens são relegados nas relações encarceradoras da sociedade capitalista contemporânea. E é nesse jogo persuasivo imbricado entre autor implícito-narrador-leitor implícito que a ficção de Luiz Vilela se constrói como dissonante.

#### REFERÊNCIAS:

- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembrança dos velhos*. São Paulo: T.A., 1979.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de símbolos*. Trad. Raul de Sá Barbosa et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

MAJADAS, Wania de Sousa. *O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*. Goiânia:

PEREIRA, Londina da Cunha. *O chiste epifânico em Luiz Vilela*. Campo Grande, 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – UFMS. Disponível em: < [http://www.4shared.com/document/Qxqb79mr/PEREIRA\\_Londina\\_da\\_Cunha\\_O\\_chi.html](http://www.4shared.com/document/Qxqb79mr/PEREIRA_Londina_da_Cunha_O_chi.html) >, acesso: 11/05/2014.

PUC-GO/Kelps, 2011. [1. ed., Uberlândia, MG: Rauer Livros, 2000].

RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. *Faces do conto de Luiz Vilela*. Araraquara, SP, 2006. 2 volumes. Tese (Doutorado – Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras (FCL-Ar), UNESP. Orientador: Luiz Gonzaga Marchezan. Disponível em: < [http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bar/33004030016Po/2006/rodrigues\\_rr\\_dr\\_arafcl.pdf](http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bar/33004030016Po/2006/rodrigues_rr_dr_arafcl.pdf) >, acesso: 11/05/2014.

SOUZA, Eunice Prudenciano de. Em busca da infância perdida em “A volta do campeão”. *Cadernos de Semiótica Aplicada – CASA*, v. 11, n. 2, dez. 2013.

SOUZA, Eunice Prudenciano de; AMARAL, Pauliane. O tema da evasão em Luiz Vilela. *Letras & Letras*, v. 31, n. 1, 2015. Disponível em < <http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/29139/16812> >, acesso: 16/06/2016.

162

*SUPERINTERESSANTE*, n. 312, dez. 2012. Jesus – A verdade por trás do mito. Disponível em: < <http://super.abril.com.br/historia/jesus-a-verdade-por-tras-do-mito> >, acesso: 16/05/2014.

VILELA, Luiz Vilela. *Lindas pernas*. São Paulo: Cultura, 1979.

VILELA, Luiz Vilela. *O choro no travesseiro*. 7. ed. São Paulo: Atual, 1994.

VILELA, Luiz Vilela. *O fim de tudo*. Belo Horizonte: Liberdade, 1973.

VILELA, Luiz Vilela. *Tarde da noite*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1983.

VILELA, Luiz Vilela. *Tremor de terra*. 3. ed. Rio de Janeiro: Gernasa, 1972.

VILELA, Luiz Vilela. *Você verá*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

VILELA, Luiz. *Boa de garfo e outros contos*. São Paulo: Saraiva, 2000.

Violino (verbete). *Dicionário de símbolos*. 24/10/2011. Disponível em: < <http://www.dicionariodesimbolos.com.br/searchController.do?hidArtigo=7F505CD7FE9CB3551CD36F933354B27C> >, acesso em 20 maio 2016.

## Mário de Andrade como ruína psicoetnográfica: o retrato de Flávio de Carvalho

Marcelo Moreschi (UNIFESP)

*A história[,] enfraquecida pelos perigos da polêmica,  
se coloca a si mesma em segurança.*

*Flávio de Carvalho*

Costuma-se afirmar com frequência que Mário de Andrade teria ficado assustado diante do seu retrato feito por Flávio de Carvalho em 1939 (CARVALHO 1939a).<sup>1</sup> Há uma afirmação em particular que é repetida à exaustão quando tal retrato é exposto ou referido, afirmação atribuída a Mário na qual seu susto diante do retrato estaria relacionado à suposta satisfação do escritor perante outro retrato seu, aquele realizado por Lasar Segall, em 1927:

Quando olho para o meu retrato pintado pelo Segall, me sinto bem. É o eu convencional, o decente, o que se apresenta em público. Quando defronto o retrato feito pelo Flávio, sinto-me assustado, pois vejo nele o lado tenebroso da minha pessoa, o lado que eu escondo dos outros.

Apesar de verossímil e de divulgação constante, a afirmação acima é, ao que tudo indica, apócrifa. Não há registros documentais, ao menos em fundos de fácil acesso, que comprovem que Mário tenha feito tal declaração em público ou por escrito. Atribuída postumamente, ela aparece entre aspas no obituário de Mário escrito por Carvalho e publicado em uma página encomiástica com breves depoimentos a respeito do poeta na revista *Artes Plásticas*, em 1949, quatro anos depois de seu falecimento<sup>2</sup>. E é antecedida pela alusiva

introdução: “Com referência a minha pintura, certa vez Mário de Andrade se exprimiu”.

Para um leitor atento do obituário, o caráter factual da afirmação de Mário a respeito do retrato já é de antemão duvidosa, uma vez que ela surge num conjunto bastante particular de fragmentos rememorativos sobre o poeta. Avisa o obituarista logo no início que o morto será rememorado de acordo com a “sucessão caleidoscópica da minha não memória, seguindo um ritmo de defesa emotiva”. A afirmação célebre a respeito do retrato, assim, faz parte explicitamente de um conjunto de lembranças cujo propósito é menos registrar fatos de forma neutra do que fixar um fluxo emocional-defensivo-rememorativo.

A afirmação cumpre duas funções complementares: fazer o defunto falar a favor do obituarista e autorizar o obituarista como intérprete do defunto. De um lado, o reconhecimento do “lado tenebroso” do retrato pelo retratado seria prova da aceitação da obra do artista pelo poeta, que teria também elogiado a arquitetura da casa da Fazenda Capuava e defendido o artista em momentos difíceis (por ocasião do fechamento da individual de Carvalho fechada pela polícia em 1934, Mário “escreveu [...] longo artigo para explicar que eu era ‘essencialmente um pintor’”<sup>3</sup>). De modo bastante claro, Flávio de Carvalho está fazendo Mário de Andrade falar postumamente a seu favor.

De outro lado, o reconhecimento do “lado tenebroso” ajuda a compor a figura complexa do poeta, um Mário que possuiria uma persona pública e também um lado recôndito e tenebroso mais íntimo. Poucos retratistas teriam dado conta de tal lado tenebroso – Segall, em especial, teria ficado limitado ao eu convencional do poeta. Assim, sugere-se um Mário de Andrade complexo, de modo a demonstrar que o retratista-obituarista fora o único capaz de acessá-lo. Segundo Carvalho, Mário tinha a habilidade de se mostrar inteiro publicamente, seja demonstrando fragilidades ou desinibições, seja

empreendendo grandes feitos; assim, ao mesmo tempo frágil e seguro de si, mas ainda “bondoso”, “vertical”, “professoral e dogmático” e autor de “conselhos já então apropriados ao além-túmulo”, Mário “caminhava para ser um ser completo”.

Esse jogo argumentativo serve também como reconciliação póstuma entre artista e poeta, entre retratista e retratado, que travaram relações em grande parte respeitadas, mas também distanciadas e cheias de arestas, como o próprio retrato em questão insinua.

É importante reiterar que, além do obituário escrito por Carvalho, não há, ao que tudo indica, outro registro da afirmação de Mário a respeito de seu retrato. É costume atribuir a afirmação a uma resenha escrita pelo poeta a propósito da exposição na qual o retrato foi exibido publicamente pela primeira vez, em 1941, no primeiro Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias, organizado por Quirino da Silva. Contudo, o célebre trecho não se encontra na resenha, e o retrato em questão é apenas mencionado rapidamente. Na verdade, Mário publicou duas resenhas a respeito da exposição<sup>4</sup>. E é apenas no final da segunda que há uma rápida menção ao quadro:

É impossível resumir aqui tudo o que este último [Flávio de Carvalho] me sugere e direi algum dia. Sou dos menos apontados a falar sobre o seu admirável Retrato, que reúne a expressão minuciosa e firme do tipo, uma grave e dignificadora interpretação lírica do assunto (ANDRADE, 1941b)

Nessa rápida referência ao retrato, em uma das supostas fontes da célebre afirmação, não há menção alguma, por parte do retratado, a um “lado tenebroso” ou recôndito seu representado ali; nem tampouco susto diante do quadro. Apenas o reconhecimento de uma “grave e dignificadora interpretação lírica do assunto” e, junto com ele, a promessa de uma afirmação final sobre o retrato em questão. Que ainda há de vir. Talvez numa carta.

Mesmo considerando que no conjunto das várias dezenas de retratos seus, diligentemente coletados ou encomendados pelo poeta,

o quadro feito por Carvalho figure um possível “lado tenebroso”; mesmo reconhecendo que na afirmação apócrifa e na própria obra em questão haja algo que de fato diferencie este retrato de Mário das dezenas de outros; mesmo admitindo que o retratado possa ter de fato se assustado com sua imagem fragilizada e abatida representada ali; e, por fim, ainda que se aceite que Mário tenha proferido a afirmação a seu retratista ou a conhecidos e que a afirmação fosse compartilhada no seu círculo de convivência; ainda assim, há uma grande diferença entre tomar a afirmação célebre como sendo factualmente do poeta e entendê-la como uma afirmação atribuída a ele pelo autor do quadro, certamente em busca de autopublicidade e de reafirmação de sua prática retratística, que se baseava, segundo textos e depoimentos, na explicitação da “expressão fundamental” do modelo, que deixaria visualmente salientes elementos psicofisionômicos desconhecidos ou reprimidos pelo próprio retratado<sup>5</sup>.

166

Se a afirmação pudesse ser comprovada, seria possível ao menos elaborar uma hipótese para o destino material do quadro, que pertenceu até certa altura à coleção pessoal do escritor, mas não faz parte da Coleção Mário de Andrade, mantida hoje no Instituto de Estudos Brasileiros, IEB, da USP. Revelando um lado “tenebroso” ou recôndito do retratado, assumido por ele ou não, o fato é que o quadro hoje encontra-se no porão do Centro Cultural São Paulo, como parte da Coleção de Arte da Cidade, ex-Pinacoteca Municipal. O susto do modelo poderia ao menos parcialmente explicar por que ele (ou sua família) se desfez da obra, que não integra a coleção oficial de retratos de Mário que, em seu conjunto, formam uma iconografia autorizada do modernista.

Não se sabe ao certo por que o retrato não faz parte da coleção. No Arquivo Mário de Andrade do IEB, há um bilhete, datado de 5 de junho de 1943, de Flávio de Carvalho a Mário, em que o artista pede emprestado o retrato para exibi-lo numa exposição. Portanto, até pelo menos a primeira metade da década de 1940, há alguma segurança

em afirmar que o retrato pertencia ao retratado. Em meados daquela década o quadro foi comprado pela prefeitura de São Paulo. Apesar de a data da compra ser incerta, sabe-se que a obra foi tombada em 18 de fevereiro de 1946<sup>6</sup>. Depois de comprado pela prefeitura, o quadro decorou a Seção de Artes da Biblioteca Municipal (atual biblioteca Mário de Andrade), uma das primeiras coleções públicas de arte moderna do Brasil. Sérgio Milliet estava à frente da biblioteca no período e Maria Eugênia Franco era responsável pela Seção de Artes<sup>7</sup>.

Se a iniciativa da compra do retrato partiu de Milliet, ela já antecipa o que foi defendido pelo crítico tardiamente na década de 1960: a necessidade de não apagar a trajetória de Flávio de Carvalho da história da arte moderna brasileira e de não permitir que suas obras sejam relegadas aos porões dos museus (“no porão nunca o porão...”), apesar das inúmeras ressalvas que o crítico tinha em relação ao artista, considerado dispersivo, curioso demais, teorizador em demasia e incapaz de escolher uma área ou um tipo de produção para se dedicar com afinco:

Flávio não hesita em tentar a execução de tudo o que inventa, nem deixa de topar qualquer aventura suscetível de lhe proporcionar uma compreensão mais profunda do homem ou um simples prazer [...] Trata-se de um homem de espírito enciclopédico, de um intelectual do Renascimento, que se teria realizado em qualquer dos ramos de sua atividade, mas preferiu borboletear pelo domínio vasto e complexo do humano, simplesmente. (MILLIET, 1983, pp. 66-67)<sup>8</sup>

O texto da década de 1960 é explicitamente uma retratação<sup>9</sup> e serve como contraponto a uma postura bastante contrária e mesmo agressiva com relação ao artista, que Milliet compartilhava com Mário de Andrade. Em um bilhete manuscrito para o autor de “O artista e o artesão”, datado de 23 de fevereiro de 1939, a postura compartilhada por ambos a propósito de “artistas gênero Flávio de Carvalho” fica bastante evidente:

A teoria que você defende, ou melhor a doutrina, eu a tenho defendido sempre. Estou de acordíssimo e acho que é preciso acabar com esses artistas gênero Flávio de Carvalho, que escrevem livros de psicologia e lançam manifestos confusos em vez de pintar [...] Pintores e escultores principiaram a doutrinar, invertendo os papéis [...]. Assim nasceram tantas escolas que tudo comportam menos preocupação de ordem plástica [...]. Pintores que ignoram pintura, mas conhecem psicanálise, é o que temos hoje. E veja como os melhores são mesmo os que não encaixam seus trabalhos dentro de nenhuma doutrina: Portinari, Volpi, por exemplo. Tudo isso é muito sabido para estarmos aqui a discutir. Mas o público e os novos precisam ser esclarecidos e guiados. E neste mundo que se acaba vergonhosamente não há, me parece, melhor disciplina que a do humilde artesão (MILLIET, 1939)

168

O bilhete é de fevereiro de 1939 (mesmo ano, portanto, do retrato). Em janeiro, Carvalho tinha pedido a opinião de Mário a respeito de um artigo, a propósito do fechamento de sua individual de 1934 pela polícia, que desejava incluir na *Revista Anual do Salão de Maio* daquele ano (CARVALHO, 1939b). Possivelmente Mário e Milliet já tinham sido informados do teor programático e teorizador dos manifestos que abriam a revista e que forneciam as diretrizes conceituais da mostra, naquele ano exclusivamente sob responsabilidade de Carvalho. Como curador e teorizador, o artista nutria posição diversa, senão oposta, da dupla Milliet-Mário. Nos manifestos da *Revista*, Carvalho está mais interessado em demonstrar, teórica e psicoetnograficamente, como se deram as “turbulências mentais” que geraram a “revolução estética de 40 anos atrás” do que investigar, exhibir ou exaltar habilidades técnicas ou domínio de recursos plásticos seja nas obras expostas seja na história da “revolução” que pretende articular. A exibição de domínio técnico nas artes visuais seria, para o artista, um engodo para agradar críticos e público, disfarçando o que de fato interessaria na dialética da arte moderna, o embate entre forças emotivas e mentalistas:

[O Salão de Maio] é contra a dextridade técnica que, por malabarismo e pelo truque, se sobrepõe à emoção profunda ou à pureza mentalista da arte – dextridade essa que tanto agrada ao público e tanto ajuda a formação de um tipo especial de crítico de arte, “connoisseur” dessa fase de decadência, a ponto da história da arte, que está sempre incorporada ao gosto popular, confundir lamentavelmente, denominando essa decadência de ‘fase áurea’ (v. arte grega”) (CARVALHO, 1939c).

Na verdade, na sua própria prática artística, há certa continuidade entre escrita, visualidade e ação, bem como entre teorização, pesquisa, publicidade e documentação, forjando o que já foi chamado de “compósitos culturais”<sup>10</sup>, que surgem sempre de modo polêmico e manifestário<sup>11</sup>. Sua produção plástica propriamente dita é apenas um elemento de uma prática que envolve várias modalidades de atuação. Escrever livros de psicologia, lançar manifestos confusos e pintar, são, no limite, realizações indistintas de uma mesma atividade criativa. Contudo, para Milliet e Mário, interessados em

169

fomentar uma arte moderna nacional com certo grau de apuro técnico, tal forma – diríamos hoje – ampliada de atuação artística não seria apenas dispersiva mas também nociva; ciosos do efeito que poderiam causar no público e nas novas gerações de artistas, confabulam como acabar com artistas desse tipo.

O que se nota aqui é que se trata de um dissenso a respeito do que deve ser um artista, explicitado também, como se verá, em textos de Mário a respeito de Carvalho. Isso, aliado a certas desavenças pessoais<sup>12</sup>, pode ou não explicar o fato de o retrato ter sido desmembrado da coleção pessoal do autor de *Macunaíma*, ainda que poupado, apenas temporariamente, dos porões dos museus por Milliet. A dificuldade do crítico, e mesmo de Mário, com relação ao artista reside justamente na impossibilidade de reconhecer as atividades carvalhianas diversas enquanto arte. Considerando tais atividades como estripulias de um artista plástico extravagante e não

notando um aprofundamento numa técnica ou numa modalidade particular, avaliam a obra do artista como dispersa e irregular, ainda que reconheçam uma ou outra realização plástica mais feliz, como o próprio retrato em questão. À avaliação enviesada corresponde o destino material do quadro.

Apesar de a célebre afirmação de Mário transcrita no início deste ensaio ser provavelmente uma invenção de Carvalho, é impossível negar que haja algo tenebroso ou assustador estampado no quadro, que por meio de pinceladas grossas e violentas, apresenta uma figura envelhecida, de tronco curvado e semblante cansado. A justaposição de camadas espessas de tinta, que cria um aspecto tátil muito saliente para a tela, impossível de ser capturado fotograficamente, acaba por apresentar uma figura carcomida, porosa e danificada, como se estivesse em processo de decomposição. A pele exposta do modelo, em sucessivas camadas de vermelho, branco e verde, não tem nem textura nem cor homogêneas; o modelo parece estar em carne viva, em especial na lateral direita do rosto, com o globo ocular quase à mostra, assim como no queixo e nos dedos manchados de vermelho, enquanto que sua testa, em compensação, talvez pelo esfacelamento do restante da face, encontra-se coberta por grossas camadas de tinta branca, como se fosse um material necessário para manter unida a figura em desagregação<sup>13</sup>. A figura mal consegue manter-se ereta: é o que sugerem o peso deslocado para o lado esquerdo, o pescoço inclinado, os braços em posição assimétrica, a gravata desalinhada, que aponta para o lado direito e vazio da tela – como se, para a figura em lento deslocamento para o canto esquerdo e inferior do quadro, fosse difícil manter-se na posição retratada. Isso é acentuado, por contraste, pela coluna vertical por trás do modelo – prumo, apoio ou régua para ele? –, o braço fixo da cadeira e as pinceladas untuosas e fortes, retas no centro do corpo, mas oscilantes nas extremidades, compõem a textura e as dobras do tecido do terno representado. O mínimo que se pode

dizer é que trata-se de um personagem abatido e fragilizado, muito pouco masculino em sua fragilidade senil. Mas pela falta de registros é difícil rastrear se Mário reconheceu publicamente e por escrito esse seu “lado tenebroso” (para usar a expressão da afirmação apócrifa) sugerido pela figura frágil com as carnes em pedaços.

Impressionados com a afirmação apócrifa, a maioria dos comentadores do quadro procuram destacar que algo interior, da psicologia do modelo, é exposto no retrato, e esse algo exposto não seria necessariamente dignificador, mas pesado, penoso ou negativo<sup>14</sup>. O fato é que o Mário de Andrade de Flávio de Carvalho parece muito pouco com o Mário de Andrade de outros retratistas. Quase todos os retratos mantidos na Coleção Artes Plásticas do IEB-USP apresentam algum elemento que permite uma leitura iconográfica deles, indicando um esforço de construção positiva de um personagem<sup>15</sup>. O retrato feito por Carvalho de fato destoa do conjunto. O emprego muito eficaz de técnicas pictóricas diversas efetua a impressão visual de que por meio da exibição crua de seu corpo, algo interior do modelo está sendo exposto de forma brutal.

A afirmação atribuída a Mário é assustadora não porque relata apenas um suposto mas verossímil susto do retratado diante de sua figuração desfigurada, mas porque parece registrar opinião diversa daquela veiculada pelo poeta nas fontes disponíveis. Nos poucos registros escritos em que profere opiniões sobre o quadro, Mário não menciona o “lado tenebroso” nem tampouco o susto. Na verdade, a impressão que se tem é que quando comenta de fato o quadro, Mário parece ter diante de si outra obra. Numa célebre carta a Henriqueta Lisboa, que será estudada em detalhe a seguir, Mário afirma ver no quadro um “eu mais neutro, mais dos outros talvez, ‘andando ereto na rua’”<sup>16</sup>.

O que parece assustador é justamente a ausência do susto e o fato de que o modelo, diante de sua representação combalida, consiga ver ali uma interpretação dignificadora do assunto ou um eu

que anda ereto. Dessa forma, não é fácil acompanhar Mário na avaliação do retrato. Os aspectos sublinhados por ele – tanto o “caráter grave e dignificador da interpretação”, quanto o “eu neutro”, “dos outros”, que “anda ereto” –, são desmentidos pelo que está pintado na tela. Assim, suas declarações de fato autógrafas sobre o quadro exigem, para serem compreendidas, algum esforço interpretativo ou especulativo.

Uma hipótese é a de que essas declarações sejam irônicas. Nessa direção, a constatação de uma interpretação dignificadora de um eu que anda ereto serviria para indicar ou sugerir justamente o oposto, a interpretação aviltante de um eu abatido. Como se sabe, as queixas com relação ao próprio corpo e à precariedade de seu estado de saúde são temas recorrentes da extensa epistolografia de Mário, sobretudo no período da feitura do retrato. Isso seria corroborado pela insistência nas chaves do sacrifício e do martírio, bastante típicas do modo como o poeta articula sua história para uso póstumo e sua trajetória como legado, produzindo-se a si mesmo como documento e monumento histórico de um herói-mártir da cultura nacional<sup>17</sup>. Considerando a sanha autohistoriográfica de Mário, a interpretação dignificadora do assunto poderia ter algum papel na apresentação de um personagem já sacrificado, não mais o Mário de Andrade modernista, seja o do período dito heroico do movimento, tal como surge nos retratos de Anita Malfati, seja o do período chamado de destruidor, tal como composto por Segall, tampouco o Mário engajado do Departamento de Cultura e atento ao “todo orgânico da consciência nacional” e entregue à causa da fixação de uma cultura brasileira autêntica, tal como monumentalizado por Portinari. O Mário representado por Carvalho seria aquele posterior à experiência do “exílio do Rio”, para usar também a expressão de Moacir Werneck de Castro (1989); nem o Mário da *Paulicéia*, tampouco o do *Clã do Jabuti*, mas o dilacerado da *Costela do Grão-cão* e talvez o de *Lira Paulistana*.

É verossímil especular que no seu afã narcisista de ser representado em retratos que ilustrem cada etapa de sua trajetória de intelectual público ou cada faceta de sua personalidade<sup>18</sup>, Mário poderia ter operacionalizado Flávio de Carvalho para fixar uma imagem de si correspondente à conturbada estada no Rio. De fato, a data do retrato coincide com a do dito exílio e com os revezes políticos sofridos pelo poeta no final da década de 1930. Na busca da confecção de uma iconografia de si que deixasse marcada para a posteridade suas várias facetas e seus vários acidentes, o autor de “O Carro da Miséria” e “O Movimento Modernista” também teria se movido no “campo” para produzir uma imagem de exaustão, abatimento e decomposição que poderia, afinal, ter algum valor estratégico póstumo.

Essa hipótese de leitura das declarações de Mário ignora, porém, o que parece ser um dos aspectos mais importantes do quadro, sobretudo quando comparado aos outros retratos do poeta: a posição de autonomia do retratista frente ao retratado. Carvalho não apela para nenhum dos elementos iconográficos utilizados pelos outros artistas na composição de *seu* Mário, tampouco parece ter pudores ao retratá-lo em carne viva. A figura desfigurada parece assim produto do choque entre dois grandes artistas.

A afirmação apócrifa ganha um caráter mais nítido de fabulação quando se atenta à comparação com o retrato pintado por Segall, talvez a imagem mais célebre e reproduzida do Mário modernista. O obituário escrito por Flávio de Carvalho insinua que o artista lituano teria se baseado apenas na persona externa e visível do poeta, aquela faceta que ele ostentava em público. Curiosamente, não é dessa forma que Mário lia o seu retrato feito por Segall, sobretudo depois da feitura do edificante retrato do escritor por Portinari em 1935, seu retrato predileto desde então<sup>19</sup>. Mário, na verdade, passou a ver com ressalvas o tipo representado por Segall, vislumbrando sua figuração como um jovem alienado, caracterizado pela feiura e

pelo caráter urbano, mundano, sensual e afetado – um “aristocrata do espírito”, ao mesmo tempo emasculado e insinuante. O quadro de Segall e o de Portinari, a partir de certa altura, vão formar para Mário uma espécie de díptico: o primeiro representando seu “lado mau” e o segundo seu “lado bom”. A formulação final de tal díptico vai ser realizada em carta a Henriqueta Lisboa de 1941, em que o missivista faz um balanço do conjunto de seus retratos:

Como os retratos dele [Portinari] e do Segall me completam... quase chego a me envergonhar [...] Como bom russo e bom judeu místico ele [Segall] pegou o que havia de perverso em mim, de pervertido, de mau, de feiamente sensual. A parte do Diabo. Ao passo que o Portinari só conheceu a parte do Anjo. Às vezes chego a detestar, (me detestar) o quadro que o Segall fez. É subterraneamente certo, mas, sem vanglória, o do Portinari é mais certo, porque é o eu de que eu gosto, que sou permanentemente e que chora, ainda e sempre vivo, mesmo quando a parte do Diabo domina e age detestada por mim. [...] Às vezes chego a imaginar que, no caso do Segall tem mais valor, porque atingiu, mais longe, o mais sorrateiro dos meus eus. Mas também penso que pra fazer o meu retrato pelo Portinari, é preciso uma pureza da alma, uma dadivosidade de coração que raros chegam a ter. E que isso é MELHOR que ter o dom de descobrir os criminosos. O Segall fez papel de tira. O Portinari não, certo ou errado, contou aos homens que os homens são melhores do que são. E é certo que ao lado dele eu me sinto melhor... (ANDRADE, 2010, P. 159-160)

174

O que a carta desmente, se tomada literalmente, é a associação, na afirmação apócrifa, entre um “lado bom” de Mário e o retrato de Segall. Se se considera a hipótese de que Carvalho tenha forjado a afirmação, seria correto pensar que o autor de *Experiência nº 2* escolhera o antagonista errado, imaginando que seu modelo entendia como o seu “lado bom”, como a persona que “se apresenta em público”, justamente a representação na qual ele enxergaria seu lado “perverso”, “pervertido”, “mau” e “feiamente sensual”, o “mais

sorrateiro de meus eus”. Carvalho certamente não levou em consideração, até porque não poderia, a opinião de Mário nas cartas, mas a notoriedade do retrato e a reputação de Segall (bem como suas rusgas e disputas prévias com o “bom russo e bom judeu místico”).

Dentre os três retratos escolhidos na carta, o de Carvalho, diferentemente dos quadros de Segall e de Portinari, não “completaria” Mário:

É certo que tem um enorme caráter de mim, mas sou um eu mais neutro, mais dos outros talvez, “andando ereto na rua”.

Porém, segundo a carta, o retrato de Carvalho e o de Portinari teriam algo em comum. Ao mesmo tempo em que tais artistas teriam sido “vates” ao pintá-lo (ao contrário das dezenas de outros artistas mencionados rapidamente na carta), Mário se acha responsável pelas obras, como se ele mesmo tivesse pintado os retratos, seja impondo-se aos artistas, seja vendo na realização das obras uma espécie de parceria, síntese de uma relação agradável ou afetuosa. Esse parece ser o critério para distinguir os dois retratos que ele sente ter pintado, o de Portinari e o de Carvalho, daquele que foi feito sozinho pelo artista, o de Segall, que, devido a condicionamentos éticos e religiosos, não seria capaz de ter amigos, afinal. No caso dos dois primeiros, sente que fez os retratos por causa dos afetos recíprocos favoráveis entre retratistas e retratado – “amor” no caso de Portinari, “respeito”, no de Carvalho. Assim, cabe perguntar: sendo possível perceber com clareza o “amor” no retrato de Portinari, seria igualmente possível reconhecer “respeito” no de Carvalho?

Na mesma carta, há um minucioso relato da situação de pose e uma tentativa de explicação da relação entre Mário e Carvalho, a partir da ótica do primeiro. Mário refere um respeito distante, uma admiração mútua que não necessariamente se reverte no julgamento positivo recíproco da obra de ambos. A situação, na verdade, antes do retrato é a de um entrincheiramento. Logo depois de mencionar que o convite para o retrato partira de Carvalho, o que o teria dei-

xado assustado, mas ao mesmo tempo impossibilitado de recusar o convite, Mário justifica sua falta de conforto por meio de uma avaliação da pintura do artista e de sua relação com ele:

Jamais apreciei muito a pintura de Flávio de Carvalho, imaginava em mim que ele forçava um pouco a extravagância e sobretudo não me agradam nada as cores, os tons que ele emprega. Sempre achei que ele sujava as cores nas misturas que fazia, sobretudo isso: achava a pintura dele uma pintura suja. Mas, não sei bem porquê, sempre o respeitei como artista e o tratei bem, com afetividade um pouco longínqua em nossos encontros ocasionais. Mas a única vez em que falei impresso sobre ele, embora com respeito, foi para criticá-lo com bastante severidade. E tinha a impressão que, por seu lado, ele também, não gostando nada das minhas obras, sempre me respeitava no meu espírito. Ultimamente, nos encontrando mais, nós conversávamos com maior cordialidade mas eu tinha a sensação de que estávamos permanentemente entrincheirados um em relação ao outro. (ANDRADE, 2010, p. 154)

176

Antes, porém, de estudar o relato da situação de pose contido na carta, cabe rastrear no que consistiria o entrincheiramento recíproco a que Mário se refere, acompanhando o que deixou escrito a respeito de Carvalho.

Diferentemente do que afirma no trecho da carta a Henriqueta Lisboa transcrito acima, Mário “falou impresso” de Carvalho mais de uma vez. Na primeira delas, participa da polêmica em torno do projeto “Eficácia”, projeto arrojado que Carvalho apresentou em 1927 para o concurso do novo prédio para o Palácio do Governo de São Paulo. Em dois artigos de uma série escrita por ocasião da exposição dos projetos apresentados, Mário, apesar de fazer algumas ressalvas quanto ao modo de distribuição dos volumes do prédio, a uma forçada simetria e a seu aparato bélico, elogia a audácia do projeto e seu caráter “brasileiro”. Em depoimento ao mesmo jornal

que publicou a série de artigos, Carvalho replica Mário, acatando certas críticas, mas culpando certas exigências do edital por algumas das soluções que adotou. E reforça efusivamente a necessidade do aparato bélico do prédio, o que para Mário só poderia ser piada de mau gosto, “caçoadá”<sup>20</sup>. A diferença quanto à necessidade de um caráter belicoso da arte em geral pode ser um elemento importante para a caracterização da diferença entre os dois artistas.

Menos elogiosa é a menção aos trabalhos de Carvalho expostos no Salão Paulista de 1934, nos quais Mário vê simples falta de apuro técnico; o autor de *O bailado do deus morto* é caracterizado como “um disperso de muito pouca força criadora”. Mesmo assim, o artista é elogiado por suas atividades como animador cultural e pelo seu caráter provocador, o que ao menos incita reações contrárias e impede que o espectador de suas obras ou atividades passe por elas de modo incólume. Mesmo que o apuro técnico de artesão seja o critério necessário para a distinção de um bom artista, a gratidão pela raiva induzida pelas obras de Carvalho e por suas atividades de agitação deixa a entender que apenas a habilidade técnica, apesar de necessária, não seria suficiente. Mau artista e incitador ingênuo, Carvalho ao menos produz alguma comoção, “raiva gratuita”:

Nesse sentido de pesquisa renovadora só vale citar Flávio de Carvalho e Guinard. Flávio de Carvalho, louvável pela sua atividade, criador de teatros de experiência, clubes e exposições às vezes curiosíssimas, artisticamente é um disperso de muito pouca força criadora. Em geral eu detesto todas as obras-de-arte de Flávio de Carvalho. Um dia ele manejou com vigor a aquarela, me parece que ele confunde vigor com grosseria. Há em Flávio de Carvalho um ingênuo infatigável, isso é certo, mas pelo menos ecoando trágicas invenções estéticas do nosso tempo, ele revigora em nós as nossas atividades estéticas, a gente toma partido, repudia, detesta. Uma obra de Flávio de Carvalho me dá raiva, e disso eu lhe sou grato: porque também a raiva gratuita é uma comoção estética. Ao passo que diante do exmo. Eliseu Visconti, que pinta

admiravelmente bem, eu não posso ter raiva, não posso ter prazer, eu morro. E morre a vida, o que é pior. (ANDRADE, 1934)

Carvalho estuda essa e outras apreciações críticas numa entrevista importante, publicada por ocasião do Salão (“A morte da pintura ...”, 1934). Além de sugerir a noção de “novo poema plástico”, decisiva para a compreensão da atuação ampliada carvalhiana, o artista se vale de sua teoria psicológica desenvolvida na segunda parte de *Experiência n<sup>o</sup> 2* para esmiuçar a psicologia de um “salão oficial” e o comportamento (“efeminado”) de todos os envolvidos. Dentre as figuras analisadas, os críticos são um caso particular. Para Carvalho, o crítico que não compreende o artista ou que compreende o artista mas o deprecia estaria agindo segundo um mecanismo de compensação de inferioridade, por um desejo de rebaixamento de alguém visto como antagonista, capaz, por exemplo, de produzir “raiva gratuita”. Em outras palavras, o crítico, sentindo-se inferiorizado, considera na verdade o artista numa posição superior (não necessariamente pela pintura, mas por uma “modalidade qualquer”) e por isso, pelo chiste e pela crítica depreciativa das obras, deve rebaixá-lo para manter sua personalidade em segurança. O jogo de compensações de inferioridades e de potências é tomado como o próprio motor da atividade de apreciação crítica: “Para haver crítica é preciso haver diferença de potencial psíquico”<sup>21</sup>.

178

Para usar a trilogia “sujeito-totem-fetichismo” da *Experiência n<sup>o</sup> 2*, o crítico colocaria o artista numa posição superior de “totem”, contra quem, assim, rivalizaria valendo-se da carícia agressiva às obras, usadas como “fetiches” para se assegurar na posição de sujeito. Tal mecanismo psicológico estaria subjacente à afirmação depreciativa (ou semi depreciativa): produz alguma comoção, mas faz más obras.

Mário explicita e desenvolve sua posição no único artigo dedicado exclusivamente a Carvalho (ANDRADE, 1934b), publicado no mesmo ano a propósito da primeira e polêmica individual do artista. Mantendo a opinião quanto ao caráter dispersivo e irregular

da obra enfim exibida numa mostra numerosa, Mário elogia o artista por sua personalidade generosa, ativa, ativa e empreendedora, pela sua peculiar psicologia de artista e por seu porte físico saudável e forte – todas essas qualidades, porém, encontram-se plasmadas de forma não necessariamente positiva em sua obra, como se verá:

Flávio de Carvalho é fisicamente grande, vendendo saúde, cheio de força física. A sua criação revela fortemente o seu ser físico. É a generosidade do homem forte, fisicamente bem construído, cheio de saúde, gozado e gozador, bom.

Mesmo sendo “muito bem dotado pras artes plásticas e impressionantemente generoso de si mesmo”, o excesso de vitalismo e a abundância de saúde prejudicam a obra do artista, que sofre de um “exaspero de desperdício”. O crítico nota esse desperdício primeiramente no excesso de modalidades de criação representadas na mostra, que entretanto, ainda não exhibe nada, adverte o resenhista, da sua obra arquitetônica ou de sua produção como “escritor de meia-ficção” – referência sarcástica a *Experiência nº 2*. Assim, mesmo sendo um “projetor e executor duma quantidade vasta de empreitadas e tentativas artísticas em nosso meio”, o que é avaliado como benéfico, sua “perigosa disponibilidade o prejudica como artista criador”. “Este”, afirma Mário, “se torna agressivo, tendencioso, e fragilizado por uma técnica que jamais se aprofunda”. A mistura de excesso de vitalismo sem a mediação de uma técnica aprofundada se converte, para Mário, numa brutalidade que poderia ser notada em todas as modalidades artísticas praticadas por Carvalho e exibidas na mostra – uma belicosidade gratuita, plasmada em formas diversas, um pouco assemelhada à belicosidade literal presente no projeto do palácio, já criticada anteriormente.

Isso poderia ser visto, por exemplo, nos nus, “virulentos” e de uma “sensualidade à flor da pele, sem nada de íntimo”; no uso das cores, “duma prolixidade que não vai sem algum frenesi” e que “chegam a irritar”; e por fim, na “pincelada larga, generosa, que não

foge ao vulgar”, que indicaria uma falta de refinamento “na mesma delícia e sensualidade epidérmica de pincelar com que a criança de cinco anos mancha os seus papéis brancos”. Essa falta de refinamento, misto de generosidade, candidez, infantilidade, exuberância física, excesso de sensualismo e de brutalidade, também se faria notar nos retratos, que apesar de elogiados, relevariam que o artista “não é propriamente um figurista, um retratista”.

Numa observação que poderia ser aplicada prospectivamente a seu próprio retrato a ser pintado dali a cinco anos, Mário avalia que um caráter psicológico dos modelos é de fato revelado nos retratos de Carvalho, mas por meio de uma pintura quase animalesca e pouco sofisticada, que reduz os retratados à pura materialidade de seus corpos físicos; seria assim, pela redução ao corpo que aspectos da alma dos retratados seriam acessados:

180

Ele é essencialmente um pintor, desculpem, animalista! Quero dizer que sem ser um realista, e está mesmo no polo oposto ao realismo, a pintura dele é profundamente... agnóstica, profundamente materialista, sem jamais procurar nos corpos e retratos que inspiram o artista, aquela parte do ser mais contraditória, mais liberta das qualidades, caracteres e condições do ser físico. Assim, é curioso como os próprios retratos, no entanto às vezes muito impressionantes pelo caráter que o pintor dá pra eles, são sempre psicológicos, mas revelam essencialmente aquela alma, ou aquela parte da alma, que é condicionada pelo corpo. O que pra muitos é mesmo a única alma possível... Há uma ausência esquecidíssima de espiritualidade [...] (ANDRADE, 1934b)

Ao longo da resenha Mário avalia positivamente várias obras particulares e elogia os desenhos de modo geral. A avaliação final, porém, é negativa. Carvalho valeria mais como personalidade, como figura, psicologia ou personagem de “artista”, do que pelo conjunto de suas obras, no geral, irregular e movido por um exaspero pouco disciplinado. O arremate, um pouco contorcido, recolhe todos os aparos feitos ao longo do texto para concluir que apesar de ser “bem

dotado pras artes plásticas”, ter a “generosidade do homem forte”, de ser uma “curiosidade estética disponível” e de possuir uma “voluptuosa tendência para ser um experimentador infatigável”, Flávio de Carvalho

[...] é uma interrogação em marcha. [...] a gente percebe que a obra dele ainda é muito instável, muito loquaz, pouco reflexiva. [...] O dia em que ele adquirir essa sublime liberdade de botar freios nos seus pégasos, a obra dele se reforçará de valores mais propriamente artísticos, pois por enquanto interessa mais pelos seus valores psicológicos. Por enquanto, Flávio de Carvalho está muito na mesma posição da criança desenhista, que ora faz um desenho notabilíssimo, ora outro sem interesse nenhum. Muito irregular. Mas é um artista incontestável. (ANDRADE, 1934b)

Como vimos no obituário de Mário escrito por Carvalho, o artista considerava que o artigo o defendia, porque o caracterizaria, segundo sua “não-memória” como “essencialmente um pintor”. Mas não é essa a caracterização de fato realizada por Mário. O artista seria, para o poeta, apenas psicologicamente um artista. Se tomada junto com o pensamento estético de Mário, a caracterização de fato realizada é bastante pejorativa. Basta lembrar um trecho de “O artista e o artesão”:

Artista que não seja ao mesmo tempo artesão, quero dizer, artista que não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover, não é que não possa ser artista (psicologicamente pode), mas não pode fazer obras de arte dignas deste nome. Artista que não seja bom artesão, não é que não possa ser artista: simplesmente, ele não é artista bom. (ANDRADE, 1975, p. 12)

Ao longo do tempo, Mário mantém a sua opinião a respeito de Carvalho – louvável como personalidade, desejável pelo porte físico, porém excessivo como agitador, irregular como artista –, mas procura atribuir-lhe certos louros, sobretudo quando julga que eles são decorrentes da influência do modernista ou do modernismo

sobre o artista. “Flávio de Carvalho mesmo com suas experiências numeradas”: é assim que o artista é mencionado na célebre conferência “O Movimento Modernista”, de 1942, como exemplo do tipo de empreendimento artístico cuja ocorrência teria sido possibilitada por causa do modernismo e do chamado “direito de pesquisa estética” conquistado e promulgado pelo “movimento de 1922”.

Na carta a Henriqueta Lisboa, Mário parece avaliar mais positivamente a posse de domínio técnico por parte de Carvalho. Essa certificação, porém, só é de fato conferida depois de o poeta ter posado para o artista. No relato da carta, é o próprio Mário o responsável por fornecer os freios necessários aos pégasos incontrolláveis do artista, corrigindo o uso voluptuoso e sujo das tintas, o que, imagina o retratado, teria aberto a partir do seu retrato, uma nova fase da produção pictórica carvalhiana. O fato de ter aceitado posar para Carvalho e de o pintor ter respondido com uma pintura que lhe teria agradado autoriza Mário a continuar acreditando no “artista incontestável” que, no entanto, erra no uso das cores e das tintas – “sujas”:

[...] logo na primeira pose vi que andara acertado no meu pressentimento de respeitar o artista nele. Não só ele é profundamente sincero nas deformações que faz, mas profundamente honesto e sabe a sua pintura. Está claro que isto não alimpa as cores sujas que ele cria. Ou criou, porque parece que com a feitura do meu retrato ele partiu para uma nova fase de sua visão. (ANDRADE, 2010. p. 154)

Há um jogo aqui, um pouco assemelhado àquele do obituário de Carvalho a propósito do poeta no qual a lembrança do morto funciona como uma forma de forçá-lo a reconhecer postumamente o obituarista. Na carta a Henriqueta Lisboa, é por meio da feitura do retrato do missivista que Carvalho se legitima enquanto pintor, justificando retrospectivamente o “pressentimento” de Mário “de respeitar o artista nele”. Não é gratuito, portanto, que o poeta julga

ser o seu retrato “a obra mais bonita que Flávio de Carvalho já fez” e que, a partir do retrato, o artista entraria numa nova fase, “usando cores mais limpas, embora não tão felizes como as minhas”. Mário refere-se a “um retrato de mulher”, mas poderia ter em mente o *Retrato de Oswald de Andrade e Julieta Bárbara*, também de 1939 (CARVALHO, 1939d), no qual o artista emprega uma paleta de cores muito similar àquela utilizada em seu retrato.

Na narrativa de Mário, é assim que se resolvem parcialmente o entrincheiramento entre ele e o artista e mesmo os cacoetes do pintor: Carvalho demonstra “saber sua pintura” na prática, diante de seu crítico, que agora lhe serve de modelo. Mas há ainda mais do que isso. Mário atribui a si mesmo o acerto nas cores e a realização adequada da pintura. Todo o trecho da carta que relata a feitura do retrato é escrito de modo a assegurar a Mário a responsabilidade sobre o quadro e o domínio da cena da pose. Dessa forma, ele alega que, logo na primeira pose teve “uma sensação violenta de que *eu é que estava me pintando!*” É logo após reconhecer isso que Mário “estende a sensação pra trás” e percebe “que também o meu retrato do Portinari fora eu quem pintara, ao passo que o do Segall não”. O modo como enxerga retrospectivamente sua relação com os artistas é portanto a sensação de responsabilidade sobre a feitura dos seus retratos. É interessante notar que é o relato da feitura do quadro de Carvalho que gera o *insight* aplicado retrospectivamente ao de Portinari<sup>22</sup>. Para esse último, a carta deixa claro que se trata de “amor puro”, de verdadeira entrega ao artista e à pessoa; para Segall, a tônica é a denúncia por meio do retrato, a denuncia da “parte do Diabo que domina e age detestada por mim” – o artista pondo em prática “o dom de descobrir criminosos”, fazendo “papel de tira”. No caso de Carvalho, Mário se vislumbra capaz de dar alguma alma à brutalidade agnóstica e animalista que anteriormente diagnosticara na retratística do pintor. Mas seria isso uma estratégica atitude defensiva da rememoração de Mário?

Impossível não lembrar aqui da réplica dada por Carvalho a seus críticos no Salão Paulista de 1934, inclusive a Mário. De um lado, a onipotência ameaçadora instaurada pelo “homem forte”, “bem dotado [pras artes plásticas]”, cheio de “saúde”, de “generosidade” e de ímpeto realizador; de outro, tal onipotência é rebaixada pela crítica da dispersão por excesso de vitalismo e de voluptuosidade. Na carta, a ameaça se dispersa e encontra seu corretivo, uma vez que aquele que instaurou onipotência é alegadamente usado por seu retratado para pintar a si mesmo por meio dele. Não se trata aqui de rebaixamento pelo chiste, certamente, mas de algum tipo de nivelamento, como se conseguisse vencer o artista cheio de saúde e fisicamente forte, impondo-se a ele. O curto-circuito que se insinua aqui pode ser vislumbrado pelo próprio retrato e pela figura enfermiça representada ali. O resultado da imposição ao vitalismo sem freios resulta numa imagem sem saúde, numa figura senil e abatida. Resta perguntar se descrever a cena da pose de tal forma não seria também se apropriar de uma agressão, racionalizando-a como auto-infligida ou negando-a (denegando-a?), ao admitir simultaneamente que seria a obra mais bonita que o artista fez e que o retratado estaria se pintando a si mesmo. Há aqui indícios para desdobrar o díptico em um tríptico cujo terceiro elemento parece ficar de fora de uma explicação possível, apesar de fornecer retrospectivamente os critérios de distinção entre o retrato bom e o retrato mau.

184

Para entender como isso se dá, é preciso atentar para um outro elemento do relato além da responsabilidade que Mário alega ter sobre a feitura do quadro. O domínio da situação da pose ocorre porque Mário também se sente desejado pelo artista. Logo no início da sessão, já teria percebido que para o artista ele seria muito mais do que um “motivo de pintura”:

Não era por minha beleza ou feiura físicas atraente, não era por minha alta posição nas letras nacionais, não era por qualquer extravagância psicológica ou plástica que o Flávio de Carvalho

se propusera a me pintar. De forma que eu não era um *motivo* pra pintura, *a pintura é que era um pretexto de aproximação*. O Flávio me estimava, me admirava muito mesmo, e, mais que tudo isso me respeitava muito em minha vida e ideias, muito embora ele pudesse discordar destas. De forma que eu me impusera a ele. E estava fazendo a pintura. (ANDRADE, 2010, p. 155, grifos no original)

Ao lembrar-se da forma como o pintor se comportava e o observava, Mário nota, na hesitação na escolha das cores, no maneio dos pincéis, na timidez cautelosa, um grande respeito, o que reforça, na rememoração para sua interlocutora, o desejo do artista e a imposição do modelo sobre ele:

[...] eu não era pra ele apenas um problema plástico em que ele se continuava em sua pintura e sua maneira, mas um outro mundo, um mundo desejado que, se o desnorteava completamente, se impunha gratamente a ele. Daí a sensação, tanta essa “imposição” minha era decisória e principal, daí a sensação de que eu era que estava pintando o quadro.

185

A vontade de relatar a situação como sendo sob seu domínio é tão grande no texto que, como se vê, há indícios para uma leitura a contrapelo. Mesmo quando momentos de tensão são referidos, eles são imediatamente modalizados. Em particular, chama a atenção o modo pelo qual o momento mais tenso da sessão é descrito. A certa altura, Mário teria levado uma bronca do artista por causa de certa pose assumida. O que é interessante notar é que pela forma como é referida no relato e tendo em vista o resultado final do quadro, parece ter sido a pose criticada que terminou estampada no retrato. No texto, Mário menciona a bronca referindo-se a ela como “cômica”, “boba”, “inexplicável”, mas depois compreendida. O ímpeto belicoso e brutal do artista, mesmo que domado no relato, ainda surge nele:

E daí me expliquei numa frase dele, que antes apenas achara cômica e inexplicável. Quando estávamos procurando uma pose pro quadro, a horas tantas, diante de uma atitude que fiz, ele a repudiou com uma espontaneidade quase violenta: “Assim não! Você perde completamente a força do seu caráter (e sorrindo, talvez meio envergonhado do que dissera:) Você andando na rua parece... não sei... você anda erguido!”. No momento eu achara meio besta a frase dele, mas agora eu compreendia como ele me compreendia.

A correção da pose pedida energeticamente pelo artista – que afinal retratou um modelo sem força de caráter, que de fato não parece andar erguido na rua – é proposta na carta como o momento no qual os defeitos do artista são corrigidos pela imposição do modelo, preocupado, segundo o relato, com as cores sujas que o artista poderia utilizar a qualquer momento para pintá-lo (mal).

186 Logo a seguir ao relato da bronca, a lembrança continua sublinhando com entusiasmo o momento em que o modelo vê os primeiros esboços do quadro. O entusiasmo se dá justamente na percepção de que os cacoetes do artista que Mário repugnava tinham sido corrigidos:

E com efeito, depois de uma pose conversada e que durou hora e meia, quando fui olhar o já feito, fiquei completamente surpreso, era outro Flávio. A composição, apenas esboçada, só trabalhados o rosto e as mãos. A técnica era outra, era dele, mas rica, muito menos voluptuosa, porém mais bem achada, e que cores lindas, claras, limpas! Fiquei entusiasmado, palavra.

O resto da cena é descrito com certa hesitação. Uma vez controlada a brutalidade pictórica e cromática do artista, Mário começa a temer que os defeitos já diagnosticados mas então corrigidos retornariam dali em diante. Teme, enfim, que o artista suje as tintas e que seus cacoetes reapareçam. Por isso, mais uma vez, vê a necessidade de continuar sob o domínio da situação, ainda que de modo estrategicamente respeitoso:

Daí em diante as poses foram quase desagradáveis, tal a minha inquietação, temendo que o Flávio, com a familiaridade estabelecida, *sujeasse* as tintas, voltasse ao seu estilo de antes. E então, muito de propósito, tomei o cuidado de ser sempre afável mas um bocado longínquo. Respeito muito os artistas e sou incapaz de “palpitar” quando eles me pintam. Mas desta vez morri de desejos de dar palpite e não sei bem se não foi um jeito de palpitar a maneira serena mas quente com que incitei o Flávio a continuar no já feito, que “estava muito bem”. E o quadro se acabou sem... acidentes. Não há dúvida que eu fiz um pouco este meu retrato, ninguém me tira isto da sensação. (ANDRADE, 2010, p. 157-158)

Apesar da grande preocupação de narrar a feitura do retrato de modo a caracterizar seu domínio e sua imposição ao artista, o relato confirma em linhas gerais o que seria a prática do retrato para Carvalho, uma experiência de contato entre artista e modelo de modo a registrar, de um lado a “expressão fundamental” do retratado no momento da pose e, de outro, as próprias reações que a descoberta de tal “expressão” provocariam no artista<sup>23</sup>; de certa forma, o quadro resultante seria uma espécie de relato de uma experiência sob forma pictórica. Mário parece perceber esse modo particular de encarar a prática retratística. Porém, ao não notar aquilo que parecia mover seus outros retratistas (sua “beleza ou feiura aparentes”, qualquer “extravagância psicológica ou plástica” e sobretudo sua “alta posição nas letras nacionais”), só consegue perceber desejo do artista ou o uso da pintura como “pretexto de aproximação”. Certamente, no momento da pose, o poeta representava um “mundo desejado” para o artista. Contudo, parece tão preocupado em caracterizar-se no domínio da situação – bem como em se figurar como desejado e em demonstrar como a feitura de seu retrato teria sido decisiva para a correção dos defeitos do artista – a ponto de parecer também cego para o resultado final do quadro. Incapaz, sobretudo, para perceber que também fora vítima da brutalidade agnóstica e “animalista” tão bem descrita em seu artigo de 1934.

De fato, seu quadro é um dos melhores retratos realizados por Carvalho. Não se nota nele certa extravagância cromática tampouco as pinceladas gratuitamente violentas. E certamente a personalidade marcante e complexa de Mário e sua alegada imposição ao artista são em parte responsáveis pela realização da grande obra que é seu retrato. Porém, na carta a Henriqueta Lisboa, a autonomia do artista é negada. É certo que é preciso levar em conta a interlocução específica estabelecida entre o missivista e sua destinatária. Porém, a mesma estratégia é utilizada na sua curta declaração pública sobre o quadro e, sobretudo, no silêncio a propósito da obra.

Tendo o relato em mente, é possível ler imaginativamente o retrato como expressão da revolta do artista contra a alegada imposição do modelo. A pose retratada é justamente a pose que parece ter sido censurada. A mancha empastelada de tinta branca na testa pode ser vista como resposta ao medo das “tintas sujas”. A redução de Mário a uma corporalidade semidecomposta e decrépita, sem nenhum indício iconográfico de transcendência ou “espiritualidade”, pode ser entendida mesmo como profanação do “papa do modernismo”. É admissível que, mesmo de forma fantasiosa, Carvalho tenha feito o cadáver de Mário dizer o óbvio que não fora dito em vida a respeito do quase-cadáver composto pelo artista. O retratista, que anos mais tarde desenharia a mãe morrendo, fez um retrato no qual o retratado pudesse se assustar com a própria imagem em pedaços.

O que o retrato, juntamente com os resíduos textuais encrustados nele e trazidos à tona aqui, revela, é a própria autonomia de Carvalho em relação àquilo que se convencionou chamar de “modernismo brasileiro” e a seu teorizador mais importante, tratado como modelo numa experiência artística dentre muitas outras que o artista realizou. Como criador múltímodo, Carvalho não se encaixa na concepção de artista defendida promulgada pelo modernista. Isso não significa que ele seja antimodernista ou antagonista do papa do movimento, apenas que tinha liberdade suficiente para pintar seu

cabeça e preceptista como um velho abatido. Ao fazê-lo, Carvalho não está simplesmente dessacralizando uma figura incontornável e onipresente, mas transformando-a numa postura mista de iconofilia e iconoclastia, em um mortal fragilizado, numa ruína gasta pelo tempo e colecionável como todas as outras. Por isso o retrato de Mário de Andrade pode ser lido juntamente com outras atividades carvalhianas realizadas no mesmo ano de 1939, ano em que também retrata Oswald e que toma para si a organização do 3º Salão de Maio.

Em 1939, Flávio de Carvalho empreende um projeto bastante particular de mapeamento da eclosão da modernidade estética no Brasil. Combinando estratégias já empregadas na arqueologia da vanguarda europeia levada a cabo às vésperas da 2ª Guerra Mundial em sua viagem à Europa em 1934-35, Carvalho assume o comando da 3ª edição do Salão de Maio e organiza o único número da revista do evento. Além do catálogo das obras expostas na mostra, a revista coleta depoimentos diversos de artífices e de observadores tanto da “revolução estética” de “40 anos atrás” quanto da cena cultural brasileira de então.

O que chama a atenção na coletânea de textos é seu pluralismo, sobretudo quando se consideram as narrativas mais prestigiosas do chamado “modernismo brasileiro”. Um dos depoimentos em particular, o de Lasar Segall, chama a atenção para um ponto delicado da historiografia do modernismo, o pioneirismo da produção do artista lituano, que quebra o esquema narrativo Malfati/crítica de Lobato/organização dos modernistas em grupo/semana de 1922, esquema tão veementemente defendido por autores tais como o próprio Mário<sup>24</sup>. O pluralismo da coletânea de textos é notável tanto na diversidade dos signatários dos depoimentos – um balanço de Cassiano Ricardo convive com um trecho do *Manifesto Antropofágico* de Oswald, por exemplo – quanto nas diferentes modalidades artísticas referidas pelos artigos – artes plásticas, literatura, música, cinema, arquitetura. O mesmo pluralismo também se nota na

seleção de obras da mostra, também reproduzidas no volume, de cortante capa de alumínio – tanto obras abstratas (como um móbile de Alexander Calder) quanto telas figurativas.

Abrindo a revista, dois manifestos de Flávio de Carvalho acomodam de forma peculiar o pluralismo da coleta – mais do que tentativa de registro plural da “revolução”, nota-se que a recolha busca produzir o contraditório, medir “ebulições” e “forças antitéticas” em luta no “organismo arte”:

A revolução estética nada mais é senão um fenômeno de turbulência, com conseqüente polarização de forças anímicas básicas, fenômeno que se manifesta para marcar o momento histórico de luta (CARVALHO, 1939c)

190

Apesar de os textos e as obras coletadas na publicação evidenciarem configurações diversas que teriam movido tal “luta”, Carvalho reduz o “momento histórico” a uma equação que já vinha sendo elaborada desde seus primeiros textos de doutrina estética do início dos anos 1930 e que vai ser refinada a partir dos escritos publicados depois da viagem à Europa; trata-se de uma tentativa conflituosa de conciliação entre cálculo e delírio na teorização da prática artística e da natureza da arte. Na forma apresentada no “Manifesto”, a equação permite que Carvalho defina a arte moderna por meio de “gráfico de cultura” no qual dois polos atuam – a “sujeira”, a “imundice”, a “ebulição do inconsciente”, a “selvageria” e o “ancestral”, de um lado, e, de outro, a “pureza”, a “Lógica”, o “raciocínio puro” e os “valores mentais”. Atuando psicofisiologicamente no “organismo arte”, segundo mecanismos de irritação, incitação e de compensação de inferioridades, os dois polos em luta seriam incorporados respectivamente pelo surrealismo e pela abstração – os dois polos e suas manifestações mais paradigmáticas atuam sempre em conflito, mas numa mesma direção: em um desenvolvimento que, acompanhando Duchamp, poderíamos chamar de “anti-retinal” ou, para usar os termos de Carvalho, “um abandono gradativo da

percepção meramente visual e um desenvolvimento mais intenso da percepção psicológica e da percepção mentalista do mundo”.

As “turbulências” da “revolução estética” são mecanismos de reafirmação violenta e conflituosa desses dois tipos de percepção contra uma acomodação confortável de uma arte que agrada o “grande público”, aquela que se preocuparia apenas em “reproduzir imagens” – “fenômeno narcisista, uma manifestação de pequena envergadura: o homem em adoração e comemoração direta de si mesmo, em elogio ou comentário conspícuo dos seus atos”.

Há aqui dois tipos de conflitos: o conflito no interior do “organismo arte” e aquele entre o artista e o “grande público”. Nos dois casos, os conflitos são necessários: no primeiro, o combate entre forças mentalistas e emotivas mantém vivo o “organismo”; no segundo, a “opinião média”, “sempre retrógrada” do público, “é a força que propulsiona o artista para a frente, é o combustível mental e anímico que faz com que ele continue”, em busca de mais provocação.

A sistematização oferecida por Carvalho merece certamente investigação à parte mais demorada, sobretudo levando em conta o restante de sua reflexão estética e produção artística. Por ora, resta dizer que independentemente de tentar reduzir o pluralismo coletado na revista numa equação única, a *Revista*, como ato arqueológico e historiográfico, com seus manifestos e antologia, efetua uma diferença na historiografia da modernidade estética brasileira, não apenas por coletar vozes e narrativas que depois serão silenciadas ou que ganharão destaque muito mais tardiamente, mas por empregar um vocabulário que, prescinde de certos termos, mesmo os empregando pontualmente, tais como “local”/“nacional” e “universal”/“internacional”, “modernismo brasileiro”, “1922”, “todo orgânico da consciência nacional”, etc. Ainda que tente avançar uma versão da história (aquela movida pela dialética entre abstração e surrealismo e pelo jogo sucessivo de “turbulências”), a atividade

historiográfica engendrada pela revista tem uma natureza bastante peculiar, “psicoetnográfica”, para usar um termo caro a Carvalho, que entende a arte moderna como etnografia e seu âmbito como um campo minado e em conflito constante, gerador de resíduos e de fragmentos das batalhas sempre em curso – um lugar de dissenso radical em que atuam pulsões primordiais. Trata-se, nessa direção, de oferecer uma coleção de ruínas históricas (seja sob a forma de depoimentos, artigos ou obras de arte) que testemunham, indicam ou representam turbulências, irrupções, revoltas e irritações em psiques individuais e coletivas.

O “Plano de seis anos” (CARVALHO, 1939e), que antecede o “Manifesto”, afirma que se trata apenas de uma primeira etapa de uma “era de reorganização”. A *Revista* faria parte das atividades de um “Período Arqueológico”, que procura coletar materiais diversos para proporcionar uma “interpretação psicológica e altamente humana da etnografia da arte moderna no mundo”. Sucederiam esse primeiro período um “Período de Dialética”, que procuraria responder a uma ânsia reflexiva “após longa e incestuosa contemplação dos resíduos ancestrais”, e uma terceira etapa não explicada em detalhes, um “Período Visionário”, um “complemento das manifestações anteriores”. A operação, portanto, visa produzir a arte moderna como conjunto de ruínas ancestrais, indicativo de duras batalhas de modo que a contemplação psicoetnográfica desse conjunto de ruínas gere desenvolvimentos ulteriores ainda não vislumbrados, explicitando conflitos não percebidos plenamente no passado ou incitando embates ainda por vir.

Ao transformar certas manifestações da modernidade artística brasileira (e internacional – a distinção nacional/estrangeiro parece pouco operante aqui<sup>25</sup>) em coleções de ruínas históricas organizadas para incitar reflexões e reações em nome de um contínuo (mas incerto e apenas vislumbrável) desenvolvimento das artes, Carvalho parece ser movido por impulsos (os mesmos já aponta-

dos no retrato de Mário) ora iconófilos – ao coletar, organizar e apresentar tais resíduos – ora iconoclastas, ao tratar tais resíduos enquanto resíduos, indícios materiais de um momento histórico já passado, apesar de ainda reverberante, e ao esperar que tais resíduos produzam “turbulência mental”. A apresentação retrospectiva da vanguarda brasileira como passado supõe uma atitude dupla e mesmo ambígua, uma vez que prevê sua historicidade e emergência histórica particular – relíquias de um tempo já passado – ao mesmo tempo em que operacionaliza as ruínas na busca de forjar com elas um “gráfico de cultura”, como “ponto de apoio” polêmico para o presente e para o futuro.

O que suas atividades de 1939 revelam, seja como for, é a necessidade de pensar a eclosão da modernidade estética brasileira de modo multifatorial permitindo o registro de dissenso e de resistência a narrativas que depois vão se pretender hegemônicas e sob a égide exclusiva de poucas figuras centrais e inescapáveis. A feitura, no mesmo ano de 1939, do retrato de Mário de Andrade, demonstra que a estátua pode ser admirada por causa das suas rachaduras – e o herói da cultura autenticamente nacional e moderna pode ser representado como um velho cansado, esfolado em carne viva, uma ruína da “revolução estética”.

193

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. Arquitetura Moderna I. *Diário Nacional*, São Paulo. s/p., 3 de fev. de 1928a. Fundo Flávio de Carvalho/CEDAE/Unicamp.

\_\_\_\_\_. Arquitetura Moderna II. *Diário Nacional*, São Paulo. s/p., 4 de fev. de 1928b. Fundo Flávio de Carvalho/CEDAE/Unicamp.

\_\_\_\_\_. No Salão Paulista II. *Diário de S. Paulo*, São Paulo. s/p. 4 de fev. de 1934 a. Fundo Flávio de Carvalho/CEDAE/Unicamp.

\_\_\_\_\_. Flávio de Carvalho, *Diário de São Paulo*, São Paulo, s/p. 4 de ago

de 1934 b. Fundo FC/CEDAE/Unicamp.

\_\_\_\_\_. No Salão da Feira I. *Diário de São Paulo*, São Paulo, s/p. 21 de out. de 1941a. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

\_\_\_\_\_. No Salão da Feira II. *Diário de São Paulo*, São Paulo, s/p. 2 de nov. de 1941b. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

\_\_\_\_\_. Fazer a história, *Folha da manhã*. São Paulo. s/p. 24 de ago. de 1944. Arquivo Mário de Andrade/IEB/USP. Pasta de recorte de jornais.

\_\_\_\_\_. “O Artista e o artesão”. In: *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 1975.

\_\_\_\_\_. *Cartas de Mário de Andrade a Murilo Miranda*. Raúl Antelo (org).. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

\_\_\_\_\_. *Correspondência: Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*. Eneida Maria de Souza (org). São Paulo: Periópolis; Edusp, 2010.

BARROS, Stella Teixeira de. Aventura e trabalho do homem-ponte: da Seção de Arte de Sérgio Milliet ao acervo contemporâneo. In: *A Pinacoteca do Município de São Paulo: Coleção de Arte da Cidade*. São Paulo: Banco Safra, 2005.

CARVALHO, Flávio. A única arte que presta é a arte anormal. – O belo é um bicho feio – O narcisismo do espírito médio – O gênio de Spinoza – Pureza e Impureza – O senso comum; uma manifestação psiconevrótica da história – O selvagem de Jean Jacques rousseau – O pintor do rei da Inglaterra – O Sine Qua non e Abaixo o dogma! – Algumas palavras sobre a exposição de Waldemar Costa e de Figueiras. *Diário de S. Paulo*, São Paulo. s/p., 24 de out. de 1936. Fundo FC/CEDAE/Unicamp.

\_\_\_\_\_. *Retrato do poeta Mário de Andrade*. Óleo sobre tela. 1939a Coleção de Arte da Cidade/CCSP.

\_\_\_\_\_. [Carta de Flávio de Carvalho a Mário de Andrade]. 28 de jan. de 1939b. Arquivo Mário de Andrade/IEB/USP.

\_\_\_\_\_. Manifesto do Salão de Maio. *RASM* [Revista Anual do Salão de Maio], São Paulo, número único, s/p. 1939c.

\_\_\_\_\_. *Retrato de Oswald de Andrade e de Julieta Bárbara*. Óleo sobre tela, 1939d. Museu de Arte Moderna da Bahia.

\_\_\_\_\_. Plano de seis anos. *RASM* [Revista Anual do Salão de Maio], São Paulo, número único, s/p. 1939e.

\_\_\_\_\_. Considerações sobre o desenho. *Artes Plásticas*, São Paulo. ano 1, nº 1, agosto de 1948, p. 3.

\_\_\_\_\_. Notas sobre Mário de Andrade. *Artes Plásticas*, São Paulo, ano 1, nº 4. Mar-jun/1949, p. 5. Seção de Artes/Biblioteca Mário de Andrade.

CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de

Janeiro: Rocco, 1989.

DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho e a volúpia da forma*. São Paulo: M.W.M. Motores, 1984.

FARIA, Daniel. *O mito modernista*. Uberlândia: EdUFU, 2006.

FREITAS, Valeska. Flávio de Carvalho: leitor dos gráficos de cultura. In: MATTAR, Denise (org.). *Flávio de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico*. Rio de Janeiro: CCBB, 1999, p. 60-62.

CASTRO, Moacir Weneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

MICELI, Sérgio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

MILLIET, Sérgio. [Bilhete manuscrito a Mário de Andrade]. 23 de fev. de 1939. Arquivo Mário de Andrade/IEB/USP.

MILLIET, Sérgio. Flávio de Carvalho. In: *Exposição Flávio de Carvalho*. São Paulo: Fundação Bienal, 1983.

MOREIRA LEITE, Rui. *Flávio de Carvalho (1899-1973): entre a experiência e a experimentação*. Vol. 1. Tese de doutorado. São Paulo: ECA/USP, 1994.

MORESCHI, Marcelo. 22 por 42: o paradigma da celebração. *Remate de Males*. Campinas. V. 33, n. 1-2. jan-dez, 2013. pp. 255-271.

\_\_\_\_\_. *A façanha autohistoriográfica do modernismo brasileiro*. Tese de doutorado. Santa Barbara: University of California, 2010.

\_\_\_\_\_. Autodocumentação, arquivo e experiência: o Fundo Flávio de Carvalho/CEDAE. *Revista Interfaces*, Rio de Janeiro, ano 18, n. 17, 2012, p. 24-49.

A morte da pintura e um novo poema plástico – Cousas do 1º Salão Paulista – Os críticos – Artistas efeminados e um júri marcado de narcisismo – A arte de amanhã – Uma entrevista com Flávio de Carvalho. *Diário da Noite*. São Paulo, s/p. 23 de fev. de 1934. Fundo Flávio de Carvalho/CEDAE/Unicamp.

NAVA, Pedro. *Beira-mar*. Vol. 4. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.

OSÓRIO, Luiz Camilo. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

O palácio do Governo a propósito do anteprojeto “Eficácia” [Entrevista de Flávio de Carvalho]. *Diário Nacional*. São Paulo. s/p., 7 de fev. de 1927. Fundo Flávio de Carvalho/CEDAE/Unicamp.

PUCHNER, Martin. *The poetry of the Revolution*. Princeton: Princeton UP, 2005.

Retrato de Flávio: busca fundamental. *Visão*, Rio de Janeiro. v. 28, . n. 11. pp. 50-51. 18 de mar. 1966. Fundo FC/CEDAE/Unicamp.

SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*. São Paulo: Brasiliense; Campinas: Ed. da Unicamp, 1994.

## NOTAS

<sup>1</sup> A pesquisa que amparou este ensaio foi financiada pela FAPESP. Uma versão mais longa e documentada deste trabalho foi publicada no número 1 da revista *Peixe Elétrico* <http://www.peixe-eletrico.com/>

<sup>2</sup> CARVALHO, 1949. A seção coleta ainda breves declarações de Antonio Candido, Mario Neme, Reynaldo Brandão, Sérgio Milliet, Alcântara Silveira, Edgar Cavalheiro, Roger Bastide e Luis Saia.

<sup>3</sup> Trata-se de referência a um artigo de Mário de Andrade (1934), escrito por ocasião da primeira individual de Carvalho, fechada pela polícia sob alegação de imoralidade das obras. Como se verá a seguir, o artigo de Mário é muito mais crítico com relação autor de *Experiência nº 2* do que o obituário deixa a entender.

196 <sup>4</sup> ANDRADE, 1941a e 1941b. Nas resenhas, Mário agrega Carvalho num grupo de artistas (do qual fazem parte também Tarsila do Amaral, Ernesto di Fiori e Lasar Segall) que comporiam uma “apaixonada aristocracia do espírito”, autônomos relativamente a uma “experiência alheia”, “individualistas por excelência”, impossíveis de serem reduzidos a “qualquer funcionalidade coletiva”. A posição ambígua de Mário com relação ao que ele denomina “aristocracia do espírito” já antecipa um dos argumentos centrais de sua célebre conferência de 1942, “O Movimento Modernista”: tal tipo de “aristocracia”, de um lado, é apresentada como condição de possibilidade para mudanças importantes no âmbito da cultura, funcionando como “altifalantes” de “forças fatais” da história; de outro lado, porém, o descompromisso com o coletivo que caracteriza os gênios individuais “aristocráticos” os torna incapazes de cumprir o desígnio histórico dos quais seriam necessariamente porta-vozes, a integração total e fantasmagórica entre inteligência e vida nacional – porta-vozes fatais da história mas incapazes de implementá-la plenamente. Para detalhes do argumento da conferência de 1942, sobretudo sobre seu valor estratégico para a fixação do constructo historiográfico “modernismo brasileiro”, v. MORESCHI 2013.

<sup>5</sup> V. por, exemplo, a entrevista: “Retrato de Flávio...” (1966).

<sup>6</sup> Essas informações foram gentilmente fornecidas por Eduardo Navarro Niero, da Coleção de Arte da Cidade em março de 2013.

<sup>7</sup> Sobre a história do acervo e sobre o papel decisivo de Milliet em sua

organização, v. a introdução de Stella Teixeira de Barros ao catálogo da coleção. Segundo a curadora, haveria uma complementaridade entre a coleção pessoal de Mário e a coleção de arte moderna iniciada por Milliet: “Pode-se notar que a estreita correspondência intelectual entre Sérgio Milliet e Mário de Andrade reflete uma percepção estética comum: o acervo criado por Milliet relaciona-se de modo complementar com a coleção particular de Mário, hoje no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) – USP”. (BARROS, 2005, p. 8)

<sup>8</sup> O texto foi originalmente publicado em 1962 na coluna do crítico no jornal *O Estado de São Paulo* e depois coletado em *De cães e gatos*. Foi republicado também no catálogo da sala especial dedicada a Flávio de Carvalho da 17ª Bienal de São Paulo, de onde transcrevo as citações.

<sup>9</sup> “O meio artístico de São Paulo foi durante muito tempo dominado pela personalidade de Flávio de Carvalho. Tinha seu lugar marcado nesta galeria, não se enquadra, porém, dentro da moldura que eu escolhera. Lamento-o, cheguei a achar que o devia deixar de lado; não considerei justo, porém, ignorá-lo, apesar de sair fora dos moldes a mim mesmo propostos”. (MILLET, 1983, p. 67)

<sup>10</sup> V. FREITAS, 1999 e MORESCHI, 2012.

<sup>11</sup> Mais do que escrever manifestos, artistas manifestários como Flávio de Carvalho produzem arte e interferem na cultura a partir da forma manifesto. “Manifestário” aqui tem relação com a prática que Martin Puchner (2005) chama de arte-manifesto, a produção de obras artísticas contaminadas, por assim dizer, pelo tom agonístico, confrontador e apocalíptico do manifesto.

<sup>12</sup> J. Toledo (1994, *passim*), ao longo de sua extensa biografia sobre o artista, insiste que Mário teria ciúmes por Carvalho ser muito próximo a Oswald. O fato é que alguns atritos particulares devem ter acontecido, o que deixa a entrever uma carta a Murilo Miranda de 2/12/1940, cujo início foi suprimido no original: “Quanto ao Flávio... Pediria a você não me tocar mais nesse sujeito, pra quê! o que adianta! O que adianta mesmo saber de outras fraquezas dele e a desaprovação dos outros? Nada disso impede o desgosto enorme que sofri nem apaga o insulto. Assim como nem este nem o desgosto me devolveram de uma atitude de impassibilidade, de um princípio de indiferença à estupidez e à baixeza alheia que desde muito cedo tomei, por impossibilidade de tomar outra” (carta transcrita em ANDRADE, 1981, P. 64-65).

<sup>13</sup> Tal lógica de compensação pictórica também é típica da produção visual de Carvalho e já foi defendida como diretriz estética: “[m]ovimento, coesão e desmantelamento formam o substrato expressivo de toda a manifestação artística” (CARVALHO, 1948, p. 3)

<sup>14</sup> V., por exemplo, OSÓRIO, 2009, p. 28; DAHER, 1989, p. 49; MOREIRA

LEITE, 1994, p. 78; NAVA, 1978, p. 190

<sup>15</sup> Cf. o retrato em questão com a leitura cuidadosa dos retratos de Mário guardados no IEB feita por MICELI (1996), que, no entanto, finge desconhecer o retrato feito por Flávio de Carvalho.

<sup>16</sup> Carta de 11/7/1941. Transcrita em ANDRADE, 2010, p. 145-160.

<sup>17</sup> A esse respeito, v. FARIA, 2006 e MORESCHI, 2010.

<sup>18</sup> A sugestão é de Sérgio Miceli: “sua compulsão de desejar mais e mais novas representações de sua pessoa, qualquer que fosse o artista, o suporte, o gênero ou o veículo das imagens” (1996, p. 86)

<sup>19</sup> Não terei espaço aqui para tratar da relação entre os retratos feitos por Segall e Portinari e da mudança de avaliação dos dois por parte de Mário. Remeto o leitor ao que propõe Miceli (1996, p. 92-96), que sugere que a preferência pelo retrato de Portinari tem relação com a mudança na atuação de Mário no campo da cultura (do escritor vanguardista ao intelectual público com mandato oficial de política cultural) e com questão de aceitação de uma “sexualidade ambígua”. É sintomático que Miceli, apesar de apresentar uma boa hipótese a respeito da alternância na preferência dos dois retratos, não mencione o retrato feito por Carvalho. Resta dizer aqui que a ausência da menção a este último é o que torna possível a proposta de desmascaramento sociológico realizado pelo autor. A simples menção ao retrato em questão aqui poderia desarticular por completo a visão da cultura como balcão de negócios.

198

<sup>20</sup> O projeto de Carvalho é mencionado em ANDRADE, 1928a e 1928b. A réplica de Carvalho está na entrevista “O palácio do governo...” (1928).

<sup>21</sup> “Os críticos de arte constituem um espetáculo à parte: quando um crítico não compreende um artista ele procura rebaixar este pelo chiste e pela deprecição: é um modo de compensar um estado de inferioridade, processo psicológico que estudei mecanicamente à página 119 do meu livro *Experiência n.º 2*. Muitas vezes o crítico compreende o artista e o deprecia, mas ele só faz isso quando o artista adquiriu por uma modalidade qualquer (não necessariamente em pintura) talvez de um modo passageiro, uma posição superior ao crítico ou se colocou numa atitude própria a ser criticada. Para haver crítica é preciso haver diferença de potencial psíquico.” (“A morte da pintura ...”, 1934).

<sup>22</sup> Eneida Maria de Souza, ao analisar a mesma carta, mas sem ter o retrato de Carvalho ou o trecho em que relata a cena da pose ao autor de *Experiência n.º 2* em mente, explicita o critério empregado por Mário ao distinguir o retrato que ele mesmo pintou daquele que o retratista realizou sozinho, isto é, respectivamente o de Portinari e o de Segall: “A justificativa fornecida pelo escritor para explicar a diferença entre o retrato que exprime o seu lado bom e, o outro, o seu lado mau, pauta-se pelo sentimento de *charitas* que,

no entender de Mário de Andrade, preside a criação artística. Pelo grau de afinidade existente entre o sujeito e o objeto, é possível formular o que irá provocar maior aproximação ou distanciamento. [...] Na reelaboração de seu retrato, pela mediação do quadro feito por Portinari, Mário atualiza o princípio de *charitas* ao reclamar para si o direito de autoria da imagem pintada pelo amigo. Pelo fato de ser a relação entre os dois marcada pela amizade, o retrato que Portinari cria é aquele que Mário ajudou a construir: o seu lado bom, a sua doação ao amigo. Segall, ao contrário, desenha o lado mau, pela inexistência de afinidades entre eles e pela ausência do sentimento de troca”. (SOUZA, 1999, p. 204.) É importante notar que, primeiro, a justificativa é formulada no meio da narrativa da pose a Carvalho e, segundo, critérios ligeiramente diferentes são utilizados para reclamar para si a autoria do retrato de 1939.

<sup>23</sup> V. “Retrato de Flávio...”, 1966

<sup>24</sup> Na década de 1940, quando a história do modernismo começa a se sedimentar, Mário sempre reage de forma enérgica a qualquer tentativa de esboço de narrativa alternativa ao esquema hoje tão conhecido. Em especial, reage com violência a qualquer tentativa de fazer com que as primeiras obras exibidas de Segall no Brasil sejam entendidas como evento precursor da “Semana de 1922”. Um artigo de jornal, sintomaticamente ainda inédito em livro, é bastante ilustrativo a esse respeito: ANDRADE, 1944.

<sup>25</sup> Na verdade, os textos coletados na *Revista* tratam exclusivamente da “revolução estética” no Brasil, mas o Salão se pretende internacional para que, de acordo com o “Manifesto”, “um intercâmbio mais elevado seja capaz de substituir os sentimentos mais baixos do homem”.

## Notas sobre os estudos de Arlindo Barbeitos e Paulo Franchetti a respeito da obra de Oliveira Martins

Anita Martins Rodrigues de Moraes (UFF)

200

Ao estudar a obra de Oliveira Martins recorrendo às abordagens de Paulo Franchetti e Arlindo Barbeitos, o primeiro professor de Literatura na Universidade Estadual de Campinas (São Paulo, Brasil) e o segundo de História na Universidade Agostinho Neto (Luanda, Angola), não pude deixar de me impressionar com as grandes diferenças. Pareciam figuras distintas, a do Oliveira Martins que se delineava a partir da leitura de Franchetti e a que surgia a partir da leitura de Barbeitos. Pareceu-me interessante refletir sobre essas duas abordagens, ou seja, dedicar-me a notar quais suas principais divergências e pensar sobre suas possíveis causas e conseqüências. Apresento aqui parte desse exercício de comparação e reflexão.

Paulo Franchetti, em seus estudos da obra martiniana, interessa-se especialmente pela reflexão de Oliveira Martins acerca das relações de contraste e complementaridade entre o discurso ficcional e o discurso da história, como também pelas estratégias de composição de seu discurso histórico. Há, assim, a seleção, para apreciação detida, dentro da extensa produção de Martins, dos escritos sobre a história de Portugal, destacando-se, aí, os volumes da obra *História de Portugal* e sua *História da Civilização Ibérica*.

Em “História e ficção romanesca”, Franchetti traz à cena as reflexões de Oliveira Martins sobre a natureza da ciência histórica, reflexões que desembocam na condenação de um gênero romântico por excelência: o romance histórico. Nesse sentido, as preocupações da abordagem de Franchetti são próprias dos estudos literários:

definir o estatuto do discurso martiniano tanto com relação ao romance realista (que se forjava então) como com relação ao romance histórico (gênero de destaque no período romântico, lembremos dos romances de Alexandre Herculano).

Na perspectiva de Franchetti, a construção de símbolos permeia toda a obra de Oliveira Martins. Além de ser um recurso literário, que mereceria destaque numa abordagem própria dos estudos de literatura, trata-se de uma estratégia retórica atada às concepções martinianas de sociedade, nação e história. Franchetti argumentará no sentido de uma relação de necessidade entre o processo de simbolização, estruturante da *História de Portugal* martiniana, e as concepções de seu autor quanto à própria natureza de sua matéria e disciplina. Como argumenta Franchetti, tratando da *História de Portugal*, é freqüente que, depois de construída uma imagem, depois de o leitor ter imaginado um quadro, uma cena, revele-se uma realidade maior, que a imagem sintetizaria. Segundo o estudioso, Martins intenta especialmente encontrar as “idéias coletivas” de uma época e produzir um “quadro vivo” do período estudado. Para tanto, o historiador necessitaria lançar mão “do faro especial da intuição histórica e dum estilo que traduza a animação própria das coisas vivas”, como ele mesmo diz, na “Advertência” à sua *História de Portugal*. É desta intenção de traduzir vivamente os fatos que serão compostas cenas de caráter quase romanesco. Quanto ao que Oliveira Martins chama de “intuição histórica”, devemos entender, segundo Franchetti, um procedimento racional, “uma forma de percepção estética, uma apreensão seletiva dos dados morais de uma configuração histórica de modo a permitir a construção de um símbolo (ou símbolos) das forças em jogo nessa determinada configuração.” (FRANCHETTI, 1995b, p. 14)

Somos, aqui, lançados à questão dos contornos dos gêneros literários e das fronteiras entre ficção e história. Franchetti ressalta que se para Martins na história há símbolos, o romance histórico

não teria razão de ser. Isso porque seus “personagens de fantasia” se mostram desnecessários, e mesmo equivocados. Seriam eles construções simbólicas de forças sociais, segundo Herculano, e, para Martins, caberia ao historiador encontrar, nos “personagens verdadeiros”, aqueles que as simbolizam. Nesse sentido, sugere Franchetti, o processo de simbolização, característico da obra martiniana, é antes uma maneira de entender a história que um recurso retórico ou didático, como seria em Herculano.

Franchetti aponta em Martins uma concepção organicista das sociedades, para este historiador as nações seriam organismos: nasceriam, cresceriam, decairiam e morreriam. Quando (cito Martins a partir de Franchetti):

depois de uma lenta e longa elaboração, atingem esse momento culminante em que todas as forças do organismo coletivo se acham equilibradas e todos os homens compenetrados por um pensamento (...) se dá um fenômeno a que chamaremos síntese da energia coletiva. A nação aparece como um ser não apenas mecânico (...) mas sim humano (...), animado por uma idéia. (FRANCHETTI, 1995a, p. 09)

202

Ou seja, quando o organismo, que é a sociedade, está em total equilíbrio (configurado como uma nação em sua forma completa) alguns “indivíduos privilegiados” encarnariam as “idéias coletivas”. Este fenômeno é, para Franchetti, fortemente relevante na construção de símbolos martiniana. Além de O. Martins tentar dar um caráter simbólico a acontecimentos e personagens históricos (como falei anteriormente), ele vê alguns destes personagens como símbolos de “idéias coletivas” (sendo, como vimos, o principal objetivo do historiador apreendê-las). Estes heróis, “indivíduos privilegiados”, funcionariam como a consciência da Nação, seriam aqueles que encarnam “idéias coletivas” e têm consciência delas e do organismo social. Na medida em que, para Martins, o período do Portugal-Nação, como organismo vivo, totalmente formado e em

equilíbrio, coincide com o reinado da Dinastia de Avis, será nesse período que teremos desses heróis.

Nesse sentido, o infante D. Henrique é um exemplo de herói, pois reconhece Portugal como nação e em função dela age: é representante de uma vontade e uma idéia coletivas. “Nós fomos elegidos ou condenados a conquistar para o mundo esse mar tenebroso que o enchia de vagas ambições e fúnebres derrotas.” (MARTINS, s/d, p. 138) O infante D. Henrique age justamente nessa direção, sendo ambicioso e temerário, mas afortunado por estar de acordo com a vontade coletiva. Já no período anterior à Revolução de Avis, os personagens históricos simbolizam tendências, mas não há uma autoconsciência nacional; Portugal ainda não é um organismo de tal forma equilibrado para que seja “animado por uma ideia”. Encerrando o período glorioso da dinastia de Avis, encontramos a figura de D. Sebastião, catalisador do fim da nação portuguesa como organismo vivo. Para Martins, a vida de Portugal-Nação tem início com as temeridades afortunadas do infante D. Henrique e se encerra com a temeridade infeliz de D. Sebastião. Como lembra Franchetti, a *História de Portugal* de Martins se faz na esteira da conferência sobre *As causas da decadência dos povos peninsulares*, de Antero de Quental. A dinastia de Bragança corresponderia, assim, a um período de morte de Portugal enquanto nação, de decadência.

Retomemos a crítica martiniana do romance histórico: é tarefa do historiador encontrar os heróis, perceber quais personagens históricos foram encarnação de ideias coletivas, ou seja, delas símbolo, e cabe ainda ao historiador representar o passado de maneira viva (recorrendo assim a estratégias de construção narrativa hoje estabelecidas como próprias do campo da literatura). O romancista deveria ater-se ao tempo presente (apontando seus vícios), deixando o passado a cargo do historiador. Nesse sentido, romancista e historiador atuariam em campos distintos e complementares, por vezes recorrendo a ferramentas semelhantes – a grande diferença entre

eles estaria no objeto de representação, o presente ou o passado. Parece-me que Franchetti, em seus estudos, enfatiza o estabelecimento destes contornos e a condenação do romance histórico, dando, por essa razão, primazia ao conceito martiniano de herói (símbolo por excelência de ideias e vontades coletivas, podendo ser elas dominantes, tornando-se o herói triunfante, ou não, e então o herói seria do tipo fracassado). Busca, assim, relacionar o pensamento martiniano a suas estratégias de composição. Isto não quer dizer que o estudioso não se demore no que chama de “pensamento histórico martiniano”:

O edifício do pensamento histórico martiniano parece-nos estar construído sobre duas formulações de princípio: a concepção da história como sistema complexíssimo em que o acaso desempenha papel relevante; e a visada evolucionista de matriz organicista, segundo a qual os grupos sociais são indivíduos orgânicos que progridem em direção à complexidade e, num dado ponto, adquirem ‘alma’: os heróis.

204

(...)

Desse quadro em que se destacam, por um lado, a multiplicidade das séries implicadas no objeto da história e, por outro, a necessidade de entender a que tendências pessoais ou coletivas correspondem os heróis, resulta uma noção central no método de Oliveira Martins: a de que o herói é praticamente o princípio inteligível do desenvolvimento histórico, porque é do seu destino que se podem deduzir com segurança as forças reais em ação numa dada sociedade. Daí que ao historiador não bastem os procedimentos normais das ciências, a saber, e nas suas palavras ‘a observação e o sistema classificador’ – do mesmo modo, à linguagem do historiador não bastam a precisão e a clareza; é mister sentir e adivinhar, e pôr no estilo a vida e o calor próprios das causas morais e animadas (...). (FRANCHETTI, 1995b, p. 4)

Franchetti se ocupa, como podemos notar, do pensamento martiniano sobre a natureza do conhecimento histórico e seu método, dando ênfase à proposição de que o método dos estudos da história deve ser não apenas científico mas também artístico, principal e necessariamente artístico. Encerrando o ensaio que vim citando, Franchetti destaca a atualidade da reflexão martiniana sobre o estudo da história, sugerindo que, após um período de desqualificação de suas estratégias de composição, relegadas ao campo do ficcional, a obra de Martins volta a parecer “cada vez mais complexa e abrangente e o seu velho e clássico método” pode receber “o reconhecimento da grandeza historiográfica e da fecundidade literária que desde há uns anos vinha sendo negado.” (FRANCHETTI, 1995b, p. 8) Ou seja, desde que se recupera como problemática a questão das fronteiras entre o campo do literário-ficcional e o campo da historiografia, a obra martiniana ressurge como surpreendentemente atual, já que não se submeteu aos imperativos científicos de cunho positivista que se impunham em sua época e vieram a dominar a ciência da história.

205

Em outro momento, no ensaio “No centenário de morte de Oliveira Martins”, Franchetti propõe que:

O método de Martins é a ciência de tecer as várias vozes da história, tratando-as dramaticamente, reconhecendo o relativismo dos julgamentos e a possibilidade de sua contradição: ‘o que domina sobretudo a história são os motivos morais, e esses motivos parecem verdadeiros ou falsos conforme as eras e os lugares.’

Lendo os trabalhos históricos de Martins, logo nos apercebemos da sua singularidade, do que significa esse método sintético ou artístico. Aqui, deparamo-nos com grande profusão de informações tópicas: (...). Ali, uma narrativa animada e colorida de uma revolta popular (...). A cada passo, pelo meio, irrompe a voz do narrador, que julga, aplaude, condena ou lamenta. Entre o apego documental, a arte literária e o discurso do moralista, uma outra característica marcante do texto martiniano se vai

impondo gradativamente ao leitor: sua capacidade de reconstruir a visão de mundo do período que retrata. Embora tenha sido em seu próprio tempo acusado de anacronismo pelos positivistas, Martins consegue como poucos dar voz ao outro, incorporar no seu discurso, ao lado da sua própria voz judicativa, a voz das personagens que retrata. Talvez por isso mesmo, por ter um espaço onde a sua própria voz se faça ouvir tão claramente, o historiador possa dar lugar a que se ouçam também as vozes discordantes e múltiplas das suas personagens. (FRANCHETTI, 1995a, p. 15-16)

206 O “Oliveira Martins” que se delineia aqui é um autor que sabe reconhecer a alteridade, dar ao outro sua voz enquanto outro, na medida em que tem uma concepção relativista da história e se coloca a tarefa de recuperar a visão de mundo de uma época. Para tanto, vale-se da construção de vozes diversas e por vezes divergentes, inclusive com relação à voz do narrador, compondo um discurso de caráter polifônico. O valor da obra martiniana estaria na recusa a aderir tanto aos métodos positivistas quanto ao romance histórico (gênero herdado do período romântico), produzindo um método próprio, “artístico”, que se valeria, entre outras estratégias de composição narrativa, da polifonia – que traria à obra um teor relativista.

A esse Oliveira Martins capaz de perceber e dar voz “ao palpitante vário dos tempos”, contrapõe-se o Oliveira Martins como teórico do colonialismo moderno português, de Arlindo Barbeitos. A abordagem de Barbeitos estende-se à Geração de 70 (e nisso está em acordo com Franchetti, que tratava das fortes relações entre Martins, Eça e Antero – a ideia martiniana de romance tem Eça como modelo; a maneira como a *História de Portugal* de Martins retrata a Dinastia de Bragança é devedora da condenação de Antero). A abordagem do estudioso angolano destaca as relações entre a produção dos escritores e intelectuais próprios dessa famosa geração e a política colonial portuguesa de finais do XIX. Em “O centenário de morte de Oliveira Martins”, podemos notar que Franchetti destaca

as repercussões do pensamento martiniano entre seus contemporâneos. Interpreta, nesse sentido, o romance *A ilustre casa de Ramires*: da mesma maneira que a obra de Oliveira Martins teria, na perspectiva de Eça, o poder de reavivar o espírito patriótico, é a aparição de fantasmas da época das dinastias de Borgonha e Avis que “transformam” Ramires, fazendo com que recupere a força, os valores e virtudes próprios de seus antepassados. Como explica Franchetti, esta recuperação do patriotismo coincide com a partida de Ramires para a África. Assim, o estudioso atenta para essa conseqüência dos discursos sobre a história de Portugal inspirados na obra martiniana, porém, não se detém nesse aspecto – fulcral na abordagem de Barbeitos.

No ensaio “Oliveira Martins, Eça de Queiroz, a raça e o homem negro”, Barbeitos parte da ideia da decadência da nação: foi geral entre os intelectuais da geração de 70 e imediatamente posteriores supor que Portugal teria sido grandioso ao empreender a expansão marítima, tendo se tornado atrasado e pobre sob o reinando da casa de Bragança. O estudioso propõe um operante deslizamento dessa ideia de “decadência da nação” para a de “degenerescência da raça”. Nessa mesma direção, sugere ser Oliveira Martins o “intelectual português que mais contribuiu para a difusão em Portugal de um paradigma de pensamento, desenvolvido inicialmente na França, na Grã-Bretanha e na Alemanha, que (...) coloca a raça no centro de todo o tipo de produção cultural, seja científica, literária ou artística.” (BARBEITOS, 2000, p. 599)

Na formulação do pensamento martiniano pesa, segundo Barbeitos, “a posição ambígua de uma potência colonial inferiorizada por seus concorrentes europeus”. Enfatizando as relações dos intelectuais da geração de 70 com a política colonial portuguesa, o estudioso angolano lembra das relações de proximidade entre Eça, Oliveira Martins e António Enes (o qual desempenhou papel decisivo na definição de novas políticas coloniais relativas ao continente africano). Deles comenta:

(...) todos compartilhavam uma lamentável noção do Africano, (...). Enquanto aquele [Oliveira Martins] se indagava se, em alguns casos, o negro não estaria ‘mais próximo de um antropóide’, e seria ‘bem pouco digno do nome de homem’, o último [António Enes], que se fundamentava cientificamente no primeiro, classificou a Africana de ‘megera’ e acreditava que ‘não há negra que não seja hedionda’. (...) Com efeito, o pensador e o alto funcionário colonial, convencidos da incapacidade intrínseca do Africano e da necessidade da sua instrumentalização, pensavam que ele, a fim de o império se tornar útil, deveria ser reduzido ao simples estatuto de força de trabalho produtiva. Portanto, em O Brasil e as Colónias Portuguesas, cujo impacto não se deve, hoje, subestimar, Oliveira Martins defendia que ‘a idéia de uma educação de dos Negros é... absurda *não só perante a História, como também perante a capacidade mental dessas raças inferiores*’.

(BARBEITOS, 2000, p. 600-1)

208 Da extensa obra de Oliveira Martins, Barbeitos dá destaque à *Biblioteca das Ciências Sociais*, sem deixar de notar que as pressuposições dessa *Biblioteca* norteiam também seus livros sobre a história de Portugal. Para expor algo dessa obra martiniana de “divulgação científica”, recorro a uma citação um tanto longa do volume *Elementos de Antropologia*:

Monumentos de várias espécies nos restam para construir a história natural do homem: são os hábitos e costumes dos povos selvagens, representantes de estados transactos; são as observações da paleontologia e as descobertas geológicas correspondentes; são, finalmente, os subsídios da anatomia comparada, da embriologia, da teratologia.

Para o antropólogo valem da mesma forma, isto é, como documento de uma idade remota, os monstros humanos e os monstros coletivos – os surdos-mudos, os cretinos, os microcéfalos; e as sociedades selvagens. Actuais todos, documentam um estado transacto, já para o homem completo e são, *já para a sociedade culta. Causas particulares fazem que um embrião, paralisado*

no seu desenvolvimento, traga à luz um indivíduo menos que humano, um ser igual ao que em certo momento foi o predecessor do homem, ou o homem ainda não acabado como tipo. Causas análogas fazem que uma sociedade esteja num momento ainda rudimentar do seu progresso, mantendo de pé um exemplo do estado remoto das sociedades que progrediram.

Assim a teratologia para o indivíduo orgânico, e a etnologia para a sociedade que é também um organismo; assim o estudo das duas ordens de monstruosidades, animais e coletivas, servem a esclarecer o passado, dando com esses exemplares póstumos a prova das fases sucessivas da existência histórica. (...)

Tal é o merecimento que para a história natural do homem têm as observações da teratologia, o estudo das tribos selvagens, até as menos dignas do nome humano, e por fim o exame da constituição e dos hábitos desses animais, restos ainda vivos do grêmio de que o homem saiu, e tão parecidos com ele que a zoologia os denominou antropóides. (MARTINS, 1954, p. 20-2)

209

Temos novamente em vigor uma concepção organicista das sociedades humanas. Aqui, porém, ao contrário do organismo “completo e são” da nação, temos monstruosidades, sociedades, por alguma razão, incompletas em seu desenvolvimento. Nelas, certamente, não haveria heróis... A elas deve se voltar não o historiador, mas o antropólogo: conhecer os selvagens equivaleria a conhecer o passado remoto dos europeus (sua “história natural”, ou seja, anterior à sua “história cultural”).

No entanto, Barbeitos entende que Oliveira Martins vivia atormentado com a suspeita de que os portugueses ocupariam o difícil lugar de fronteira entre a selvageria e a civilização: “ele era atormentado pelo fantasma da degeneração da raça e da ressurgência, ‘por atavismo ou por hereditariedade’, de ‘restos miseráveis’ de populações arcaicas ‘esmagadas’ pelos chamados arianos.” (BARBEITOS, 2000, p. 602) Havia, assim, o perigo do *selvagem interno*:

O requerimento dirigido por este ao rei, em defesa dos ‘Poveiros’, é um estranho passo no qual desponta a atitude turva do erudito perante os seus compatriotas humildes. Ele declara que ‘Essa gente da Póvoa, Senhor, é uma nódoa de vergonha para o Governo de uma nação européia. Vive hoje como há vinte – quem sabe? – há trinta séculos. Precioso documento para o arqueólogo, é um espetáculo melancólico para todos nós. São portugueses? Que sabem eles? (...) São um resto de gente pré-histórica. E o gentio civilizado, com a obtusidade que lhe é própria, nem os entende, nem os protege, nem também os odeia (...) Tais são, Senhor, os selvagens vossos súditos (...). (BARBEITOS, 2000, p. 603)

A uma imagem ambígua de si, dolorosamente negativa, sucede a construção de uma imagem hiper-negativa do Outro – seja o Africano, a Mulher, ou, duplamente anatematizada, a Mulher Negra. O pavor da “regressão” se desdobra na condenação da proximidade entre portugueses e africanos, que deixaria os primeiros sob risco de “cafrealização”. À “fraqueza” racial do português, será somada a suposta lubricidade da mulher negra, agente de regressão. Cito Barbeitos:

(...) cabe mostrar a opinião [de Oliveira Martins] acerca da mulher que se conserva em absoluto coerente com seu pensamento naturalista. Ela ‘é um ser imundo, fraco e doente organicamente pelas regras periódicas e pela prenhez... farrapo depois do uso, mísera, abjecta depois de reinar sobre a paixão sensual humana: a mulher, perdida a proteção, a tutela e a sagração familiar, é como foi antes que o casamento a tivesse levantado à dignidade de esposa. A miragem da liberdade sedutora é uma ilusão: a liberdade natural que para o homem pode ser império, é para a mulher servidão.’ Cinco anos mais tarde, ele acrescenta em artigo de O Repórter que ‘a criação de uma burguesia de fêmeas é a coisa mais triste e mais desoladora desta nossa civilização (...) pobres criaturas fracas! Infelizes menores do gênero humano a quem a natureza deu a suave e encantadora missão de nos engrinaldarem com rosas de carinho e amor a vida atormentada!’. Esta atitude

patriarcal mistificadora não diverge muito (...) da do amigo António Enes que, como se disse, marcou toda uma escola de funcionários coloniais que apenas finda com Marcelo Caetano. O seu fetichismo racial potencia dramaticamente um ponto de vista antifeminino que culmina em uma difamação da mulher negra, cujas sombras se pressentem na constante condenação da mestiçagem. (BARBEITOS, 2000, p. 603)

Na perspectiva de Barbeitos:

A obra martiniana corresponde para seu país quiçá a expressão mais bem articulada, ou pelo menos mais prolífera, de um largo movimento filosófico, literário, artístico e político abrangendo todo o continente europeu e transbordando para demais lugares que, entre outras coisas, desaguou no fascismo. Assim, (...) a veia restauradora e elitista de Oliveira Martins, eivada de um romantismo messiânico que recorda a memória de um Portugal valente, se concilia facilmente com o nacionalismo exacerbado, delirantemente racializado, e de pendor fascista de um António Sardinha e de outros propagadores do Integralismo Lusitano. (...) Nesta espécie de utopia regressiva que ele inventa, para propor ao presente um Portugal heróico e exemplar, ‘a monarquia é o foco ardente onde pulsa com energia a circulação activa de todo o organismo’. (BARBEITOS, 2000, p. 606)

211

Barbeitos cita, como Franchetti, o elogio de Eça à obra de Martins, especialmente relativo às biografias que encerram sua produção:

‘As monografias que empreendestes são o maior serviço prestado a Portugal. A mim mesmo me dou por exemplo, porque têm sido *Os Filhos de D. João I* e *A Vida de Nuno Álvares* que têm feito patriota. Tu reconstróis a Pátria. E não é pequeno feito re-  
-aportuguesar Portugal.’ (BARBEITOS, 2000, p. 607)

Enquanto Franchetti se dispõe a encontrar os ecos da obra martiniana na produção ficcional de Eça e em outros autores como Guerra Junqueiro e Fernando Pessoa, Barbeitos, como historiador,

se ocupa de seus ecos também na elaboração de políticas coloniais. Será citando a obra martiniana que Enes argumentará, no Congresso Colonial Nacional, de 1901, ser

‘erro grosseiro e perigoso considerar igual perante a lei o civilizado e europeu e o selvagem habitando do sertão africano. As razões antropológicas, as razões sociais, mostrando disparidade de caracteres étnicos, de usos e de instintos e a inferioridade manifesta do selvagem, evidenciam a necessidade de aplicar diferentes sistemas de governos a raças tão diversas e de manter nas mãos de civilizados, como mais dignos, a tutela dos mais selvagens e primitivos, como uma classe desgraçada ou incompleta da sociedade humana’. (BARBEITOS, 2000, p. 607)

212 A ideologia colonial portuguesa, sustentada até recente data (ao menos até 1974), manteve-se, segundo Barbeitos, fiel a seu principal teórico, Oliveira Martins. Como disse, para o estudioso angolano, desde as formulações martinianas e seus primeiros ecos, o negro serviu para a construção de uma imagem narcísica do português, tornando-se objeto de uma hiper-desvalorização que buscava compensar uma auto-imagem (portuguesa) dolorosamente negativa. Nesse sentido, nota que o negro na ideologia colonial portuguesa teria ocupado o mesmo lugar que o Judeu na ideologia nazista: “Se o preconceito, rebaixando o Judeu, deu a demasiados alemães a ilusão de se alçarem sobre a sua pequenez medíocre, o negro cumpriu igual função para muitos portugueses, talvez ainda mais inseguros de si e certamente mais fracos.” (BARBEITOS, 2000, p. 610)

Espero ter traçado algumas das principais divergências entre Barbeitos e Franchetti. Para além das diferentes perspectivas próprias de um estudioso de literatura e um historiador, que certamente são marcantes, acredito que as divergências aqui sugeridas relacionam-se especialmente aos diferentes lugares de enunciação dos estudiosos. E penso em “lugares” também no sentido geográfico: Franchetti, brasileiro, está atento às repercussões do pensamento

de Martins no Brasil; já Barbeitos se interessa por investigar sua participação nos projetos coloniais portugueses que impactariam gravemente o continente africano. É importante notar que em “Oliveira Martins e o Brasil” (FRANCHETTI, 2007), Franchetti investiga a penetração das ideias martinianas no pensamento social brasileiro, com destaque para a abordagem de Eduardo Prado, Euclides da Cunha, Manuel Bonfim e Gilberto Freyre. Nesse artigo, aborda os desdobramentos do pensamento rácico martiniano, mas mantém o foco em sua concepção do método historiográfico, que teria repercussões em Gilberto Freyre. Na perspectiva de Franchetti, a influência de Martins entre pensadores brasileiros do período teria se dado na direção de um anti-lusitanismo – ou seja, a imagem da decadência portuguesa, construída na obra martiniana, teria munido intelectuais brasileiros contra seus antigos colonizadores. Porém, podemos notar, com Barbeitos, que esta imagem de decadência funcionava, no âmbito do colonialismo moderno português, em relação de contraste e complementaridade com a imagem do Portugal-Nação da época da expansão marítima, convidando à reconstrução deste Portugal – antes, a conquista do “mar tenebroso”; agora, a das “selvas e selvagens africanos”. Assim, a penetração da obra martiniana no Brasil talvez tenha não só contribuído na formulação de projetos historiográficos como os de Gilberto Freyre (cujo método seria também artístico) e na sedimentação de imagens negativas do português, mas também contribuído para o vigor das ideias de raça e de hierarquia racial no pensamento brasileiro de finais do XIX e primeira metade do XX.

Para encerrar este exercício de comparação gostaria de levantar a seguinte questão: até que ponto vale à pena, como faz Franchetti, ocuparmo-nos especialmente da compreensão de formas de pensamento de determinada época tendo em vista a melhor compreensão das relações entre conceitos então operantes e suas atualizações discursivas, e até que ponto vale à pena submeter o passado a uma revisão crítica, atentando para as relações entre

conceitos, discursos e poder, ou seja, para as relações entre história, literatura e ideologia? Num caso, o risco está na possível ausência de questionamento quanto às conseqüências ético-políticas de uma obra; em outro, na exigência de que autores e obras respondam a critérios éticos talvez alheios a seu tempo. Por um lado, o problema é desconsiderar, ao tratar da obra de Oliveira Martins, eventos como as guerras de “pacificação” na África; por outro, estaria numa postura talvez anacrônica, que exigiria do passado valores possivelmente então inoperantes.

## REFERÊNCIAS

- 214 BARBEITOS, Arlindo. Oliveira Martins, Eça de Queiroz, a raça e o homem negro. In *Actas da III Reunião Internacional de História de África: A África e a Instalação do Sistema Colonial (c. 1885-c. 1930)*. Centro de Estudos de História e Cartografia Antiga do Instituto de Investigação Científica Tropical. Lisboa 2000.
- FRANCHETTI, Paulo. *No centenário de morte de Oliveira Martins*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 1995a.
- \_\_\_\_\_. História e ficção romanesca: um olhar sobre a geração de 70em Portugal. In: GOBBI, Márcia. et al. (org.). *Sobre as naus da iniciação: estudos portugueses de literatura e história*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998, pp. 147-160.
- \_\_\_\_\_. Oliveira Martins e a arte de escrever a história (considerações sobre o método de Oliveira Martins) (1997). In: *Convergência Lusíada - Revista do Real Gabinete Português de Leitura*, nº 12. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 1995b.
- \_\_\_\_\_. *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. Coita-SP: Ateliê editorial, 2007.
- MARTINS, Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Publicações Europa-América, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Elementos de Antropologia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1954

**Os autores**

**André Dias** Doutor em Letras (Estudos da Literatura) pela Universidade Federal Fluminense - RJ (2009), mestre em Educação Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2004) e graduado em Letras (Português/Literaturas) pela Universidade Federal Fluminense - RJ (1995). Atualmente é Professor Adjunto III de Literatura Brasileira no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Universidade Federal Fluminense. É também Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, no Instituto de Letras da UFF, atuando na linha de pesquisa: Literatura, História e Cultura. Autor de diversos artigos científicos e do livro: *Lima Barreto e Dostoiévski: Vozes Dissonantes* (EDUFF, 2012). Lidera o Grupo de Pesquisa Leitura, Literatura e Formação do Leitor, certificado pela UFF e pelo CNPq. No momento, o Grupo investiga o lugar da leitura literária no mundo contemporâneo, tendo como ponto de central o caráter dissonante dos discursos literários.

216

**Anita M. R. de Moraes** Professora de Teoria da Literatura na Universidade Federal Fluminense. Dedicase especialmente ao estudo das relações entre literatura, teoria literária e antropologia. De suas publicações, destacam-se os livros *Para além das palavras: representação e realidade em Antonio Candido* (São Paulo: Editora da UNESP, 2015) e *O inconsciente teórico: investigando estratégias interpretativas de Terra Sonâmbula, de Mia Couto* (São Paulo: Annablume/FAPESP, 2009).

**Arnaldo Vianna** Doutor em Letras - Literatura Comparada (UFF 2003 / CNPQ), com Bolsa PDEE / CAPES na Université du Québec à Montréal (UQÀM / Canadá 2002). Pós-Doutorado em Literatura Comparada (UFRJ 2006 - 2007 / CNPQ). Mestre em Letras - Literaturas Francófonas (UFF 1998 / CAPES). Especialista em Língua Francesa e Literaturas Francófonas (UFF 1995 / CAPES). Professor Adjunto IV do Programa de Pós-Graduação em Estudos

de Literatura (UFF). Linha de pesquisa: Literatura, História e Cultura. Professor da Especialização em Língua Francesa e Literaturas Francófonas (UFF). Professor de Língua Francesa e de Literaturas Francófonas do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas (UFF). Coordenador da Graduação em Letras (Licenciaturas) e Chefe do Setor de Francês (UFF). Membro do GT Relações Literárias Interamericanas (ANPOLL). Organizador de livro e autor de artigos publicados no Brasil e no Canadá. Últimas publicações: Literatura, humanidade, humanização: a plenitude da condição humana. *Gragoatá* (UFF), v.19, 2014; O paradigma do fracasso no discurso literário do Quebec: subversão cultural e política da autoridade discursiva na sociedade quebequense. *Ipotesi* (UFJF), v. 18, n.1, 2014.

**Carla Portilho** Doutora em Literatura Comparada (UFF – 2009), com estágio doutoral na University of California – Riverside (bolsa PDEE-CAPES), mestre em Literaturas Hispânicas dos EUA (UFF – 2004) e especialista em Literaturas de Língua Inglesa (UFF – 2000). É Professora Adjunta IV do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da UFF e membro de grupo de pesquisa “Habitando Modernidades: (crise da) memória, hierarquias opressivas, utopias possíveis” (CNPq). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: literaturas em língua inglesa, estudos culturais, contraescrituras, literatura de massa e romance policial. Suas publicações mais recentes incluem os ensaios “La Malinche na mira da detetive: mitos chicanos e construção da memória na série policial *Brown Angel Mysteries*”, publicado no livro *Entre traços e rasuras: intervenções da memória na escrita das Américas* (2013), “Uma boa mãe de família chicana: a práxis cotidiana na série *Brown Angel Mysteries*, de Lucha Corpi” (Revista *Gragoatá*, v. 33, 2014) e “Reinventando Sam Spade: o detetive metafísico em *Death in Little Tokyo*” (Revista *Scripta UNIANDRADE*, v. 12, 2015).

**Eunice Prudenciano de Souza** Professora de Literatura Brasileira na UFMS de Três Lagoas, atua na Graduação e na Pós-Graduação a partir de bolsa de Pós-Doutorado para o período 2014-2019. É Doutora (2010) e Mestre (2004) em Estudos Literários pela UNESP de Araraquara, onde se graduou em Letras em 2001. Trabalhou como professora de Língua Portuguesa e Literatura no Ensino Superior privado e no Ensino Fundamental e Médio de colégios públicos e privados. Atualmente é Subcoordenadora do Grupo de Pesquisa Luiz Vilela - GPLV, vinculado ao PPG-Letras Mestrado e Doutorado da UFMS, Campus de Três Lagoas. Parecerista de diversas revistas. Atua nas seguintes áreas: Literatura Brasileira Contemporânea, Formação do Leitor Literário e Teorias do Conto.

218

**Junia Barreto** Doutora em Literatura Comparada (UFMG) e em *Littérature et Civilisation Françaises (Sorbonne-Nouvelle)*. Pós-Doutorado no Laboratoire LIRE - [Littérature, idéologies, représentations, XVIIIe - XIXe siècles](#) (Lyon 2/CNRS) - Transferências e trocas culturais no espaço franco-brasileiro do século XIX - o papel de textos, imagens e artes na construção social da alteridade. Graduação em Letras e Psicologia Clínica, com Especialização em Psicanálise. Professora do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (UnB). Professora da Pós-Graduação em Literatura e da Pós-Graduação em Estudos de Tradução (UnB). Líder dos Grupos de Pesquisa Victor Hugo e o século XIX e Representações da violência na literatura. Editora da Revista XIX - Artes e técnicas em transformação. Pesquisa sobre a expressão da alteridade na literatura e nas artes, sobretudo o cinema e nos Estudos Comparados (Interfaces entre literatura, psicanálise, filosofia e tradução).

**Marcelo Moreschi** Professor do departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo. Tem estudado vanguarda, a historiografia do modernismo brasileiro e os escritos de Flávio de Carvalho.

**Rauer Ribeiro Rodrigues** Professor Associado da UFMS, atua na área de Literatura Brasileira no Campus do Pantanal, em Corumbá, e como professor permanente no PPG-Letras Mestrado e Doutorado da UFMS de Três Lagoas. Integra o GT História da Literatura da ANPOLL. Coordena o Grupo de Pesquisa Luiz Vilela - GPLV (<http://gpluizvilela.blogspot.com>). Possui graduação em História (ISEPI, 1991), especialização em Literatura Comparada (UFU, 2001), Doutorado em Estudos Literários (Unesp, Araraquara, 2006), e Pós-Doc (UERJ, 2012). Suas publicações voltam-se principalmente para os seguintes temas: Literatura Brasileira Contemporânea, História da Literatura, Literatura e Ensino, Teoria da Literatura e Poéticas do Conto. É ficcionista, com sete títulos publicados.

219

**Vanessa Cianconi** Doutora em Literatura Comparada pela UFF com período sanduíche no departamento de Teatro da University of Pittsburgh, Mestre em Literatura Comparada pela UFRJ e Especialista em Literaturas de Língua Inglesa pela UFF. É Professora Adjunta de Literatura Norte-americana da UERJ. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura de Língua Inglesa e Teatro Contemporâneo, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura, história, política, teatro político e cultura estadunidenses. Participou, com bolsa de estudos, da The Mellon School of Theater and Performance Research na Harvard University em 2012. É autora do livro *As Bruxas Como Desculpa*, publicado em 2014.

**Zilá Bernd** Doutora em Letras (Universidade de São Paulo - USP). Pós-Doutorado - Literatura Comparada (Université de Montréal). Pesquisadora do CNPq. Professora do PPG Letras (Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS). Professora Permanente do Mestrado em Memória Social e Bens Culturais (UNILASALLE - Canoas RS). Presidente da ABECAN (1999-2010). Criadora e Editora-Chefe da Revista *Interfaces Brasil / Canadá* (Qualis A1). Presidente do Conselho Internacional de Estudos Canadenses (ICCS-CIEC 2003 a 2005). Publicou inúmeros livros editados no Brasil, no Canadá e na França. Autora de centenas de artigos em Revistas do Brasil e do exterior, nas áreas de Literatura Brasileira, Literatura Afro-americana, Literaturas Francófonas das Américas, Memória Social e Mobilidades Culturais. Diretora do Grupo de Pesquisas responsável pela edição do *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas* (2007), *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos* (2010), da *Antologia de poesia afro-brasileira* (Mazza, 2011) e do *Glossaire des mobilités culturelles* (Peter Lang, Bruxelas, 2014), em parceria com Norah Giraldi (Lille 3).