

A criouliização na construção do feminino em Antônio Olinto

Anelise de Freitas¹

RESUMO: O trabalho objetiva analisar e compreender em que medida a criouliização, proposta por Édouard Glissant em “Introdução a uma poética da diversidade” (2005) influencia na construção e importância do feminino na obra narrada sob a ótica dos ex-escravos regressados à África Ocidental. A partir da pesquisa “Negociações identitárias da diáspora africana brasileira na trilogia ‘Alma da África’, de Antônio Olinto”, proposta em 2013.

Palavras-chave: Criouliização; Feminino; Diáspora Africana Brasileira; Antônio Olinto

ABSTRACT: The work aims to analyze and understand the extent to which creolization, proposed by Édouard Glissant in "Introdução a uma poética da diversidade" (2005) influences the construction and importance of women in the work told from the perspective of the returning ex-slaves in West Africa. From the research "Negotiations of Brazilian identity in the African Diaspora trilogy ‘Soul of Africa’ by Antonio Olinto," proposed in 2013.

Key-words: Creolization; Female; Brazilian African Diaspora; Antônio Olinto

Viajar leva-nos, literalmente, através dos pontos e coordenadas geográficas. Há um consenso social de que fazê-lo nos traz experiências e novidades. Entretanto, entre os povos africanos que embarcaram em navios negreiros não se pode dizer que viajavam por prazer ou vontade própria. Arrancados de suas origens e cultura, os povos de países africanos foram transportados forçosamente para outras terras, onde havia mão de obra escrava. Só no Brasil o número de escravos chegou a ser três vezes maior que o número de portugueses, em um

¹ Em 2011, graduou-se em comunicação social pela Estácio de Sá/FESJF. Atualmente é aluna da Faculdade de Letras/UFJF e mestranda em Estudos Literários pela mesma instituição. Este artigo foi desenvolvido sob orientação da professora Dr^a Enilce do Carmo Albergaria Rocha.

momento pré-abolicionista. Esse fenômeno sociocultural, que se processou nas três Américas, constitui a diáspora africana hoje amplamente estudada pelas ciências humanas.

Os senhores de escravos não tinham conhecimento da relação familiar e cultural que aquelas pessoas, vindas para servi-lo, possuíam em comum (aliás, não tinham nenhuma noção da cultura daqueles que chegavam). A diáspora – ou a saída forçada – gerou um processo identitário diverso entre aquelas pessoas. Os povos africanos remodelaram suas instituições culturais, crenças e práticas, na medida em que interagiam com os negociantes de escravos e com o povo com o qual eram obrigados a conviver. Dessa forma, as culturas africanas mesclam-se às matrizes europeias e indígenas e, posteriormente, asiáticas, no amplo e permanente processo de hibridismo da cultura brasileira.

A construção da memória se dará “de maneira mais geral”, a partir do devir dessa continuidade histórica, “que é a própria realidade, pois o momento presente é constituído pelo corte quase instantâneo que nossa percepção pratica na massa em vias de escoamento” (BERGSON, 2010, p. 162). O corpo exercerá papel fundamental na memória histórica, no caso da nossa análise, o corpo feminino, pois aquilo que vivenciamos no passado consistirá o nosso presente.

Muitos africanos e afro-brasileiros, entre os séculos XIX e XX, retornaram à África. O escritor e filósofo Antônio Olinto, admirador das culturas africanas, pode observá-las *in loco*. Esse fenômeno do regresso foi abordado em sua trilogia, *A Alma da África*, na qual o autor objetiva traçar um pouco do caminho escamoteado ao longo dos anos pela história. As negociações identitárias que envolvem as questões da diáspora perpassam algumas imbricações que vão além do tema dos “retornados” e subjazem em situações como a que esse texto procura desvendar na obra da trilogia de Olinto. *A Alma da África* narra a história dos retornados ao continente africano e objetiva-se aqui discorrer sobre as questões identitárias do feminino através dessa jornada, percorrendo, dessa forma, a narrativa, através de suas principais personagens femininas.

1. A Trilogia

Composta por *A Casa da Água*, *O Rei de Keto* e *Trono de Vidro*, as narrativas abordam nos três romances a temática da diáspora africana na determinação das identidades

culturais híbridas dos “retornados”. No primeiro romance da série, *A Casa da Água*, podemos observar a história de Mariana, que ainda menina deixa o Piau, na região de Minas Gerais, para fazer a viagem que mudaria de forma drástica a sua vida, rumo a Lagos, na Nigéria, no continente africano. Em 1898, dez anos após a abolição da escravatura no Brasil, Catarina, uma ex-escrava, avó de Mariana, decide deixar a pequena cidade e voltar para a África com sua filha e neta. As três enfrentam muitas travessias até, finalmente, aportarem em solo africano: vão de Piau para Juiz de Fora; em seguida para o Rio de Janeiro, rumo a Bahia e, lá conseguem um barco à vela que as leva a Lagos. Ao chegarem a Lagos, a menina Mariana descobre que a avó Catarina, enquanto morava no que hoje conhecemos por Nigéria, se chamava Ainá (nome que reassume em solo africano).

Ao final do primeiro livro, há o momento da morte do filho de Mariana, a neta, cuja gestação só foi descoberta após a morte do marido. Essa morte representa na narrativa o fim de um ciclo de vida e o começo de um novo tempo, pois o filho se transmutara na esperança da mãe, que acabara de ficar viúva, de uma maneira trágica. A menina que saíra de Piau agora possuía um filho já falecido, que havia modificado a história de uma região do continente africano, assim como seus outros filhos, sempre envolvidos com a política. E todas essas circularidades e atribuições, que desaguam, de certa forma, sobre o corpo feminino e se realizam na narrativa através dele, tanto física quanto psicologicamente. A velha Mariana termina o primeiro livro como um oriquí (evocação dos orixás, em iorubá), realizando com a neta um ritual de passagem:

Mariana segurou a menina, apertou-a com força, pegou num punhado de areia, jogou-a sobre a bandeira que cobria o morto, de repente soltou um berro, não foi choro, que nunca chorara, mas berro, é berro que atravessou o areal, que chegou à Casa da Água, que fez tremerem as pessoas, ó berro que segurou aquele momento num único som, ó berro vindo do Piau, da Bahia, do mar sem vento, das mortes em alto-mar, do sangue da menina que virava mulher, do poço arrancado da terra, ó berro que vinha do umbigo, da barriga, dos intestinos, e subia por todo o corpo antes de sair pela boca, ó berro que era berro de velha e de criança, ó berro que era berro, só berro, ó berro. (OLINTO, 1988, p. 369)

Nos demais romances, observa-se também histórias femininas, de mulheres fortes, como Abionan, em *O Rei de Ketu*, trabalhadora da feira, que também perde um filho; e *O Trono de Vidro*, em que a personagem Mariana, neta da velha Mariana e filha de Sebastian Silva, torna-se a presidente do Zorei.

2. O Feminino

Observamos que para as três mulheres do primeiro romance a viagem assume papéis diferentes e de suma importância. Para Catarina é como se fora um regresso à casa: ela volta a assumir o seu nome africano e, algum tempo após sua chegada, como quem cumpre um papel, cala-se por vários dias e acaba morrendo. Pode-se perceber que sua viagem se caracteriza pela circularidade, ou seja, era preciso que ela voltasse à sua terra para compreender aquilo que agora também compunha sua cultura.

Já para a personagem Epifânia, filha de Catarina, cujo nome significa “manifestação divina”, a viagem não é de regresso, mas de conhecimento. Nascida no Brasil, criada sob os princípios da doutrina católica, ela não conhecia os valores fundamentais da cultura iorubá (cultura a qual pertencia sua mãe). Enquanto para a menina Mariana, sua filha, a viagem representa a descoberta do novo. Assim, ao chegar à Nigéria, vivencia a primeira experiência da menstruação, marcando com seu próprio sangue a sua passagem iniciática. É na Nigéria, sob a religião dos orixás, cultuados pela avó, que Mariana se casa, tem filhos e constrói o poço, que será – “como ela mesma afirma, a Abionan, sua amiga, no segundo livro da trilogia” – a coisa mais importante que havia feito em sua vida (OLINTO, 2007, p.188). Logo, a menina, que se torna mulher na África, sabe que é a partir da casa da água que sua vida seguirá sem destino o que culminará, no final do romance, com a morte de seu filho mais novo, Sebastian Silva, presidente de Zorei.

Mariana, uma vez em solo africano, enriquece, após construir a casa da água. Esse acontecimento se dá após a partida de seu marido, Sebastian, que vai a busca da sobrevivência fora da cidade. Entretanto, quebrando a lógica do patriarcado, a menina-mulher sustentará toda a família. Cabe ressaltar aqui que esse “sustento” não provê apenas bens materiais, pois a matriarca representa o elo principal da história e da vida daqueles que estão presentes na narrativa.

Baseando-se no provérbio iorubá “iyá ni wurá, babá ni digi”, que diz “mãe é ouro, pai é vidro”, Antônio Olinto dá vida à personagem central do segundo romance, Abionan. A grande motivação pessoal de Abionan é ter um filho que será rei de Keto. É bastante forte a presença da figura feminina, seja no provérbio acima citado que tematiza o livro, seja na

manutenção da figura materna. Aliás, ao final do primeiro romance, Mariana acabara de perder o filho; e no segundo romance Abionan também perde seu filho. Dessa forma, mais uma vez, o provérbio se realiza.

A figura materna é fortemente representada nas lembranças de Abionan: ainda na infância viajara por inúmeros mercados nigerianos em companhia da mãe, sempre encarregada de estar com os filhos, de educá-los e inseri-los no mundo. Assim, Abionan aprende com a mãe as coisas da maternidade, mas não poderá servir-se desse ensinamento junto a seu filho que morrera prematuramente.

Entre o primeiro e o segundo romance há um vínculo bastante forte entre as personagens, já que a velha Mariana e sua neta, cujo nome é também Mariana, personagem do romance *A Casa da Água* mantêm relação de amizade com Abionan. Essas mulheres vivenciam experiências dolorosas comuns, já que Abionan almeja ter um filho que será rei, superando assim a determinação social. Entretanto, o menino morrera ainda na primeira infância, frustrando os anseios maternos; a velha Mariana tivera também um filho que chegara a governar o país do Zorei - alçando-se assim ao mais alto cargo político – mas que também morrera. A mãe do presidente assumira a função de conselheira da mãe do futuro rei de Keto Abionan. Enquanto Mariana não pudera sonhar em ter um filho que ocupasse um cargo na alta hierarquia política do país, a jovem Abionan consegue vislumbrar essa situação como um sonho possível e luta por esse sonho em prol do pequeno Adeniran, seu filho.

Já a jovem Mariana, representante da quinta geração de mulheres, exercerá um cargo político. Vivera no estrangeiro e era filha de um líder política e, portanto, possuidora de uma consciência crítica em relação ao seu país. Todo o conhecimento que adquiriu na colônia será utilizado em prol do desenvolvimento de seu lugar de origem, pois sabe que ao conhecer seu povo, sua origem, fará também uma imersão em sua identidade cultural e, conseqüentemente, em si mesma, vivenciando a experiência social das mulheres do povo de sua aldeia natal.

- Vivo na minha casa que é casa de minha avó. Estudo em Paris. De vez em quando vou a Zorei onde meu pai foi presidente, conheço todo mundo lá, Aduni é uma cidade pequena. Mas na Europa eu me perguntava: o que é que eu sei da África? Um pouco mais do que o europeu especialista em África que pensa que sabe tudo. Às vezes sabe muito, só que não entende nada. Então resolvi ser vendedora de mercado, passar uns tempos seguindo o ciclo normal dos mercados ao redor de Keto. (OLINTO, 2007, p. 156)

Graças à sua experiência diaspórica, adquire um distanciamento crítico que lhe permite observar sua cultura de pertencimento tanto pelo ângulo do nativo quanto pelo ângulo daquele que olha “de fora”. Esse duplo olhar permite a menina conhecer e fazer com que conheçam sua terra; e ela resolve, então, editar os pensamentos de seu pai, para o qual o africano é a sua própria essência, não necessitando de indicação de um outro “de fora” para trilhar os caminhos pelos quais seguir; o africano “não esculpe uma figura de madeira: ele é a figura que esculpe” (OLINTO, 2007, p. 162).

A personagem central, Abionan, trabalha em quatro mercados da Nigéria, viajando cotidianamente entre eles para vender seus legumes. Normalmente, são as mulheres que trabalham no mercado vendendo e, em algumas passagens, podemos perceber que o sustento da família provém do trabalho delas e seu mundo, sem que haja a cooperação dos maridos. A própria Abionan passa longos períodos sem saber de Ademolá, mas sabe que necessita dele para ter um novo filho – capaz de ser o estimado rei de Keto – já que ela e o homem fazem parte de famílias reais da cidade. A figura materna é tão importante que Abionan sabe que o próprio marido pode ser rei, mas deseja fazer do filho o futuro rei, ou seja, não é a figura de um homem, mas a do filho que a mobiliza.

Os maridos das mulheres do mercado em nada lembram os homens viris do patriarcado, e ao longo do romance demonstram sempre estar bebendo ou pedindo dinheiro às esposas. No mercado de Togo, ao viajar com sua mãe, Abionan percebe que as mulheres trabalham mais do que os homens e que, por exemplo, Casimir, um dos homens que Abionan e sua mãe conheceram pelos mercados nigerianos, tinha o dia inteiro livre. A dedicação dessas mulheres é voltada para os filhos (que se tornarão homens). É também no mercado que a circularidade e encontro entre as personagens principais, Mariana e Abionan, se dá, pois a primeira personagem, ainda no Brasil, ouve falar dos mercados nigerianos, e ali deposita inúmeras esperanças; e esta será também a forma como esta se inseriu no mercado de trabalho e começar sua vida na África; a segunda personagem, igualmente, irá trabalhar no mercado, seguindo os passos de sua mãe. O mercado, além de garantir a sobrevivência da família, constitui um espaço privilegiado de trocas sociais, tal como acontece nas nações africanas.

[...] Angelique, tinha o hábito de contar a todo mundo como era imbecil o marido, imbecil e preguiçoso, ficava o dia inteiro bebendo cerveja às custas dela, um dia Abionan viu chegar um homem grande, a roupa cheia de riscos, um vermelho outro

branco, o homem parou na barraca de Angelique, disse umas palavras, a mulher olhou para ele um momento, depois pegou um pedaço de pau, o homem correu, ela atrás dele [...] (OLINTO, 2007, p. 177)

As mulheres são bastante conscientes de sua situação social e Angelique, uma das mulheres que trabalha na feira, chega a propor a estruturação de um sindicato que impeça aos maridos de extorquirem dinheiro de suas esposas.

Nos três romances, há a presença, igualmente marcante, dos orixás, assim como o respeito a eles. Representado por Fatogum, o babalaô é sempre alguém humilde, desprovido de bens materiais, que se expressa através de metáforas. Respeitando a tradição das histórias contadas, muito presentes nos países africanos. Antônio Olinto utiliza-se de muitas vírgulas, para marcar as pausas, e quase não insere ponto final em suas frases, numa tentativa de inserção da oralidade na escrita.

A palavra “rei” ou o fato de “ser rei” figuram na narrativa de maneira recorrente e acompanham a mulher desde a infância, como quando Abionan, ainda menina, conhece a menina Elizabeth e descobre ser esse o nome de uma rainha da Inglaterra. Da mesma forma, a narrativa contém a história de Keto, cidade fundada por um rei/orixá. E ao passar pelas cidades da Nigéria, a personagem assiste à festa dedicada ao rei, percebendo assim como sua figura é imponente e respeitada.

[...] Aduké e Abionan recuaram assustadas, subiram num montículo que havia num canto da rua, um grupo de homens começou a bater nas paredes da casa com pedaços de pau e de metal, homens e mulheres puxaram a porta da esquerda, outros empurravam as duas janelas do centro, havia também a porta da direita que estava fechada, mas foi logo aberta por um golpe de machado que um soldado brandia, durante alguns minutos o barulho foi aumentando até se tornar a única realidade da rua, o rei a tudo assistia sem um gesto ou uma palavra [...] (OLINTO, 2007, p. 107)

Na narrativa podemos perceber que Abionan e Mariana possuem identidades culturais diferentes. Enquanto a primeira utiliza como referência a cidade de Keto e a cultura ioruba, Mariana, nascida no Brasil, é uma personagem que representa o hibridismo cultural.

Quando Casimir fala à então menina Abionan que “mãe é ouro, pai é vidro” está enaltecendo a figura feminina, que nas culturas africanas é reconhecida como exercendo um papel fundamental. A mãe é a figura forte, que não se arruína com facilidade, aquela que é insubstituível e que nunca perde o seu valor. Ao passo que o pai, feito o vidro, é passível de

degradação, de desgaste, e pode-se viver sem a sua presença sem maiores problemas. A mãe não somente gera a vida, como a guarda como um tesouro, pois se para o filho a mãe é ouro, para a mãe o filho é um diamante a ser esculpido.

Ao final, Abionan e Ademolá, após a morte da sogra, caminham pela estrada seduzindo-se mutuamente. A medida que comungam, a mulher é quem estabelece o tipo de relação que quer ter com o homem, valendo-se de sua sensualidade em relação àquele que foi pai de seu primeiro filho e que será também pai de seu segundo filho. Quando, finalmente, os dois chegam ao baobá que lhe deu a vida e a seu filho, e que serviu também de túmulo para o pequeno Adeniran, Abionan se deixa seduzir e, pela primeira vez se coloca em posição de igualdade em relação ao homem, pois “naquele chão começaria a existir, começaria a se formar o novo Adeniran, forte, rei de Keto, filho dela, rei, rei, rei de Keto” (OLINTO, 2007, p. 345).

A trilogia de Antônio Olinto não se fecha em um desfecho final, ao contrário: ela repete esteticamente a circularidade da visão de mundo que está presente nas culturas africanas. O romance *Trono de Vidro* ao mesmo tempo em que marca o final da trilogia também abre um novo ciclo. O romance mostra a jovem Mariana, antes de assumir a revolução política que pretende em Zorei, buscando sua evolução (seja ela política ou espiritual). Depois de deixar seu país para viver na Europa e, de fato, tomar conhecimento do que o mundo pensa a respeito de seu país, retorna a ele para, enfim, conhecer verdadeiramente sua região. Ao voltar busca o isolamento, pois pretende ver, escutar e pensar seu lugar, uma vez que sabe da importância do que pretende.

À noite apareceu Thomás da Silva, longo traje amarelo, filá marrom, queria saber se ela estava decidida a voltar, lembrou-se das palavras dele “você não é você apenas”, “peço para você assumir o espírito de seu pai”, e agora vinha pedir confirmação, o país sofria e ele havia inventado um nome para o movimento que levaria Mariana à chefia de Zorei, o movimento se chamava sebastianismo, seria uma campanha sebastianista para a volta do espírito que presidira a presença do Presidente Sebastian Silva.” (OLINTO, 2007, p. 19)

Embora lhe seja atribuída o comando de uma revolução sebastianista, com nome masculino, Mariana aceita o pedido de liderar politicamente seu país. Mariana se lembra das aulas na França e do professor brasileiro lhe dizendo que tudo voltava, que toda civilização

espera um messias, e que em Portugal esperavam a volta de Dom Sebastião, ciclo que é denominado “sebastianismo” (OLINTO, 2007, p. 19).

Todo o *background* obtido pela jovem Mariana, bem como o conhecimento de seus primos e tios foi possibilitado pela outra Mariana, a mais velha. Esta, mesmo sem ter acesso à cultura escrita, sabia que só enviando sua família para conhecer outras culturas, outros lugares, faria com que possuíssem outros conhecimentos. Assim, até mesmo os caminhos políticos que a jovem pretende seguir são concebidos a partir do encontro com os amigos europeus, que a informam a respeito do olhar estrangeiro sobre as relações políticas em Zorei. A menina, como a avó, pratica o sincretismo religioso mesclando a religião cristã à ioruba. Mariana é plural: mescla religiões, conhece várias culturas e sabe transitar por todos os caminhos que cruza.

Quando Mariana começa então a pesquisar sobre o seu país descobre que, mesmo independente, este ainda sofre a herança da dominação colonial. O que os habitantes sabem sobre Zorei é baseado no conteúdo gerado por viajantes de outros países, principalmente aqueles com os quais mantém laços comerciais, como, por exemplo, quando Gaston lhe explica que as estatísticas sobre a exportação do país são adquiridas através dos índices de importação de outros países.

Ilufemi, nome assumido pela nova Mariana, tem ao seu redor a Mariana antiga, a mãe-ouro, que ramifica uma linhagem capaz de mudar a história de um país e a sua própria, e o pai-vidro, morto por um tiro. A mulher assume assim uma posição de respeito, como o ancestral que emula respeito e sabedoria. Quando Mariana se torna, democraticamente, presidente de Zorei nomeia um ministério para cuidar exclusivamente dos direitos das mulheres: Ministério da Condição da Mulher.

O corpo africano está também presente no vínculo orgânico da personagem com a natureza. Para Pereira (2013, p. 114) essa proximidade “de laços entre o homem e o meio natural vem permitindo diferenciadas leituras acerca das culturas desenvolvidas pelos variados povos que a habitam”. Esse vínculo das culturas africanas com a natureza é percebido, muitas vezes, pelo olhar eurocêntrico como uma característica que denota ausência de modernidade.

É a partir desse lugar que se articulará o discurso veiculado pelo Ministério da Condição da Mulher na sociedade, ou seja, dentro da vida social de seu país, uma mulher não

se posiciona ainda como sujeito social e porque a cultura preserva valores que impedem a conquista da cidadania plena de todos, sem discriminação de gênero o homem evolui em sua forma de pensar. Portanto, mais que alguém à frente das decisões, Ilufemi é aquela que propõe caminhos para se pensar a África, pontuando que nem toda tradição deve ser mantida, pois um país que pensa à luz da “antropofagia política” deve questionar também esse viés no que tange as negociações culturais.

Antônio Olinto, como morador de Ubá, região de Piau, conheceu Romana da Conceição na África, uma idosa que em 1963 realizara seu sonho de passear no Brasil. O próprio autor afirma que muitos lhe perguntavam se Romana e Mariana eram a mesma pessoa e, frente a essa indagação respondia: “ela não é a Mariana, mas foi sua inspiração” (FIGUEIREDO, 2009, *apud* OLINTO, 1980, p. 230). Dessa forma, a trilogia *A Alma da África* é uma narrativa que *atravessa* a experiência de vida do próprio autor.

A Construção (ou uma primeira conclusão)

A narrativa de o *Trono de Vidro* finda com a jovem Mariana sendo baleada. Entretanto, a bala não mata Mariana. Enquanto seu pai, Sebastian Silva, recebia um tiro certo, sendo assassinado ao final do primeiro livro dessa trilogia, Mariana, agora Ilufemi - continua viva, ao lado da Velha Mariana. Avó e neta constroem um caminho rizomático, e no fim, uma e outra se completam, seja no nome, na juventude da neta em contato com a velhice da avó, ou através de suas histórias que se encontram. As duas personagens são a personificação da noção de criouliização glissantiana: um processo que coloca elementos culturais heterogêneos em contato uns com os outros, mas equiparados em valor, de modo à intervalorizá-los (GLISSANT, 1996, *apud* SILVA, 2013, p. 21- 22).

A partir de sua derivação do termo crioulo, a noção de criouliização se articula, a priori, em torno de ideias como cultura autóctone, identidade cultural liminar — não se trata do indígena e tampouco do europeu —, trocas e traduções, desenraizamentos, bem como de mescla cultural, de línguas e linguagens. No entanto, é preciso ressaltar que, a partir do largo percurso conceitual em que tem sido ressignificada, a criouliização, enquanto categoria movente, ganha sentido nos diferentes discursos em que a noção vem sendo empregada. (SILVA, 2013, p. 06)

Mariana, a jovem, regressa também ao Brasil, fazendo o percurso de sua avó, mas no sentido inverso: Rio de Janeiro – Juiz de Fora – Piauí; e em seguida Juiz de Fora – Rio de Janeiro – Salvador – Zorei. A menina adentra também o mundo europeu, volta à África, onde descobre o *locus* enunciativo de seu discurso, e retorna ao Brasil, passando pelos lugares por onde a primeira Mariana havia passado.

A questão de gênero, interligada à questão do processo de criouliização que será vivenciado pelas personagens femininas está presente desde o início da narrativa do primeiro romance de *A Alma da África*, através da personagem Ainá, que deseja regressar à África, culminando na personagem Mariana, representante da quinta geração, cujo desejo é o de mudar a cultura de uma nação.

A tese que defenderei é a que o mundo se criouliiza. Isto é: hoje, as culturas do mundo colocadas em contato umas com as outras de maneira fulminante e absolutamente consciente transformam-se, permutando entre si, através de choques irremissíveis, de guerras impiedosas, mas também através de avanços de consciência e de esperança que nos emitem dizer – sem ser utópico e mesmo sendo-o – que as humanidades de hoje estão abandonando dificilmente algo em que se obstinavam há muito tempo – a crença de que a identidade de um ser s[ó] é válida e conhecível se for exclusiva, diferente da identidade de todo os outros seres possíveis. (GLISSANT, 2005, p. 18)

A negociação identitária dessas personagens propõe um questionamento glissantiano: como ser sem sufocar o outro, e como se abrir ao outro sem asfixiar a si mesmo. Por fim, gostaríamos de pontuar que na literatura brasileira há dois pontos de vista: “a condição do negro como objeto, numa visão distanciada”; e o segundo ponto focaliza o negro “como sujeito, numa atitude comprometida”, avalia PROENÇA (2010, p. 43). A trilogia de Olinto nos parece indicar uma postura ligada ao segundo posicionamento: sua escrita mostra, entre outras peculiaridades, a importância de uma narrativa centrada na singularidade das culturas africanas. Figueiredo, ao referir-se à trilogia de Olinto diz o seguinte: “os afetos atingem os personagens quando eles se deslocam de um país para o outro, de uma cultura para outra.

Percebe-se que a procura de uma origem, de uma raiz, através de variados “retornos”, não resulta necessariamente em felicidade” (FIGUEIREDO, 2009, p. 52), isto porque não se pode resolver um passado simplesmente retornando a sua origem. Para além da questão dos “retornados”, os três romances de Antônio Olinto encenam o complexo processo de transformação cultural vivenciado pelas personagens femininas, objeto deste breve estudo.

Referências

- BERGSON, Henri. Da sobrevivência das imagens. A memória e o espírito. *In: Matéria e memória ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução Paulo Neves. – 4ª edição – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Os brasileiros retornados á África*. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Diálogos Interamericanos, n° 38, p. 51-70, 2009.
- PROENÇA, Domicio. “A trajetória do negro na literatura brasileira”. *In: Um tigre negro na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Org.: Edimilson de Almeida Pereira. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução: Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- GOMES, Heloisa Toller. “Antropofagia”. *In: Conceitos de Literatura e Cultura*. Org.: Eurídice Figueiredo. Juiz de Fora: EDUFJF; Niterói: EDUFF, 2005.
- OLINTO, Antonio. *Brasileiros na África*. São Paulo: GRD; Brasília: INL, 1980.
- _____. *A casa da água*. Editora Círculo do Livro: São Paulo, 1988.
- _____. *O Rei de Keto*. Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, 2007.
- _____. *Trono de Vidro*. Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, 2007.
- PEREIRA, Édimo de Almeida. *A terceira margem da África: uma análise crítica da reconstrução de identidades afrodescendentes na prosa de Antônio Olinto*. Tese de Doutorado. Orientadora: Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Universidade Federal de Juiz de Fora. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2013.

REIS, Livia de Freitas. “Transculturação e Transculturação Narrativa”. *In: Conceitos de Literatura e Cultura*. Org.: Eurídice Figueiredo. Juiz de Fora: EDUFJF; Niterói: EDUFF, 2005.

SILVA, Yara dos Santos Augusto. “Crioulização e diálogo intercultural na obra de Xul Solar”. *In: ReVeLe - nº 5 – Maio/2013*.

TREINER, Sandrine. “Em nome da «honra»: crimes no mundo muçulmano”. Christine Ockrent (org.). *O livro negro da condição das mulheres*. Lisboa, TemaseDebates, 2007.

Caio Fernando Abreu como um contraponto simbólico ao autoritarismo da Ditadura Civil-militar: a censura em “Triângulo em Cravo e Flauta Doce”

Deivis Jhones Garlet¹
Rosani Ketzer Umbach²

RESUMO:

Considerando a censura como elemento integrante da superestrutura jurídica e política da Ditadura Civil-militar brasileira, propomos uma análise do conto “Triângulo em cravo e flauta doce”, de Caio Fernando Abreu, o qual foi censurado em 1975. O objetivo consiste em construir, com o recurso de conceitos do Círculo de Bakhtin e da legislação sobre censura da época, uma explicação dos motivos que podem ter levado ao corte da narrativa e, assim, uma compreensão do pensamento político do autor como um contraponto simbólico ao autoritarismo militar.

Palavras-chave: Literatura; Ditadura Civil-militar; Censura; Política.

ABSTRACT:

Considering censorship as part of the Civil-Military Dictatorship Brazilian political element of the legal superstructure and propose an analysis of the short story "Triangle in clove and sweet flute" by Caio Fernando Abreu, who was censored in 1975. The goal is to build, with the use of concepts of the Bakhtin Circle and legislation on censorship of the time, an explanation of the reasons that may have led to the cutting of the narrative, and thus an understanding of the political thought of the author as a symbolic counterpoint to the military authoritarianism.

Keywords: Literature; Civil-military dictatorship; censorship; Policy.

Introdução

Caio Fernando Abreu é reconhecido pela crítica literária como um expoente, no gênero conto, da narrativa contemporânea brasileira em que a expressão do eu interior é proeminente. Porém, também constrói uma expressão da interioridade relacionada ao contexto material e a situações-problema de matiz social, sobremaneira aqueles elementos formadores do *status quo* vigente entre as décadas de 1960 e 1970, durante a denominada Ditadura Civil-militar.

¹ Doutorando em Letras, Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

² Doutora em Neuere Deutsche Literatur, pela Freie Universität Berlin, Alemanha. Pós-doutorado na Universidade de Tübingen, Alemanha. Atualmente é bolsista de produtividade em pesquisa 1D do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq e professor associado da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

Assim, partindo da premissa da relação recíproca entre literatura e contexto de produção, propomos uma análise da narrativa “Triângulo em cravo e flauta doce”, publicada em *Ovelhas Negras*, no ano de 1995, mas que, segundo o próprio autor, fazia parte da coletânea de contos *O ovo apunhalado*, publicado em 1975, sendo esta narrativa, entretanto, censurada pelo Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul (IEL). Objetivamos uma possível explicação para os motivos que levaram o conto a sofrer o corte total e, para isso, recorreremos às leis sobre censura do período alinhadas a uma base teórica e metodológica de raízes marxistas e, em relação à especificidade do literário, determinados conceitos de origem bakhtiniana.

De uma maneira geral e propositalmente sintética, posto que não pretendemos uma reflexão crítica essencialmente na jurisdição da teoria da literatura, podemos afirmar que situamos o estudo nas relações de influência recíproca entre a infraestrutura econômica e as superestruturas ideológicas do Brasil da Ditadura Civil-militar, percebendo a literatura como uma área de criação ideológica e formadora de objetos-signo potencialmente ideológicos. Desse modo, em conformidade com preceitos da teoria bakhtiniana, entendemos que a obra literária dialoga com o contexto material de sua época de produção; que o autor trabalha com elementos extraestéticos, da ordem superestrutural jurídica, política, moral, entre outras, operando um reflexo e uma refração no ato de criação artística, ou seja, os elementos constituintes do meio ideológico que circunda o escritor são transmutados para o plano da narrativa, adquirindo uma estetização e um posicionamento axiológico, valorativo que funciona de modo específico no interior do objeto artístico e estabelece um diálogo com o contexto material. Assim, conceitos como o de meio ideológico, de reflexo e de refração, além do dialogismo como princípio de construção estética e de postura do pesquisador, oriundos dos estudos de Bakhtin e autores do Círculo³, se fazem presentes na análise que propomos, a qual, reiteramos, empreende um esforço na construção de uma possível explicação das razões que levaram à censura do conto em análise.

³ Embora toda a obra do Círculo de Bakhtin aborde, com maior ou menor ênfase, os conceitos listados, sugerimos para uma ampliação do conhecimento dos mesmos as obras: BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, especialmente para o conceito de dialogismo; e MEDVIÉDEV, P. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. Tradução de Sheila Camargo e Ekaterina Américo. São Paulo: Contexto, 2012, para os conceitos de meio ideológico, de reflexo e de refração.

Explicitando, partiremos de uma objetivação da censura em “Triângulo em cravo e flauta doce” e prosseguiremos na exposição de temas passíveis de censura segundo a legislação da época para, finalmente, empreendermos uma análise crítica do conto aliada a uma possível explicação do porque da censura, ou seja, quais pontos da lei poderiam ser elencados para justificar a mesma sob o olhar institucional. Ressaltamos, oportunamente, que não buscamos uma justificação, de modo a absolver o ato censor, mas sim uma explicação plausível e de toda forma sempre inscrita no parâmetro da possibilidade.

1. Construindo uma explicação da censura em “Triângulo em cravo e flauta doce”.

O fato de a coletânea *O ovo apunhalado* ter sido alvo de censura é atestado pelo próprio escritor em prefácio intitulado “O ovo revisitado”, por ocasião da reedição do livro em 1984. Caio Fernando Abreu assim refere-se à censura:

Na época, foi difícil publicá-lo. Da primeira edição, foram cortados alguns trechos (incluídos nesta) considerados “fortes” pela instituição cultural que o co-editou. Foram também eliminados três textos “imorais”, que não inclui nesta porque tornariam o livro ainda mais repetitivo do que ele já é. (ABREU, 2008, p. 12, grifos do autor)

Uma leitura superficial pode considerar que a explicação para a censura é suficiente pelas alegações contidas nas expressões grifadas na citação acima: “fortes”, “imorais”. Todavia, nos indagamos em que exatamente consistia esse aspecto “forte” e “imoral”. Uma aproximação de resposta a essa indagação, sem recair em subjetivismos, não pode prescindir de uma análise dos contos e a comparação com as leis acerca de censura da época da Ditadura Civil-militar, ou seja, entendemos que poderemos obter uma resposta aproximada e objetiva articulando, em uma explicação integral, texto e contexto em sua dinâmica dialógica.

Em relação aos temas passíveis de censura, julgamos relevante a síntese feita por Coriolano Fagundes, em 1974. A obra, a qual se assemelha a um manual para o censor, sobremaneira pelo tom didático – Coriolano era um censor, oportuno recordar –, nos permite visualizar de modo bastante claro os temas que poderiam acarretar o veto oficial. De acordo com o autor, o qual conjuga as diversas leis sobre censura, é proibida toda manifestação que:

- I) ATENTE CONTRA A SEGURANÇA NACIONAL, por conter, potencialmente:
 - a) incitamento contra a ordem vigente;
 - b) ofensa à dignidade ou ao interesse pessoal;

- c) indução de desprestígio para as forças armadas;
 - d) instigação contra a autoridade;
 - e) estímulo à luta de classe;
 - f) atentado à ordem pública;
 - g) incitamento de preconceitos étnicos;
 - h) prejuízo para as boas relações diplomáticas.
 - II) – FIRA PRINCÍPIOS ÉTICOS, por constituir-se, em potencial, em:
 - a) ofensa ao decoro público;
 - b) divulgação ou indução aos maus costumes;
 - c) sugestão, ainda que velada, de uso de entorpecentes;
 - d) fator capaz de gerar angústia, por retratar a prática de ferocidade;
 - e) sugestivo à prática de crimes.
 - III) – CONTRARIE DIREITOS E GARANTIAS INDIVIDUAIS, por representar, potencialmente:
 - a) ofensa a coletividade; ou
 - b) hostilização à religião.
- (FAGUNDES, 1974, p. 144-145).

Como podemos observar, as temáticas passíveis de censura caracterizam-se pela preservação de comportamentos ligados à tradição, à moral, à religião, ao respeito às autoridades e à manutenção de uma ordem social desejada pelos setores conservadores da sociedade, entre os quais se inclui o exército, detentor do poder político e instituidor da censura. Também, ao não especificar detalhadamente o *corpus*, torna o campo de ação do censor mais elástico e subjetivo, embora, segundo Fagundes (1974), o censor devesse atentar para a presença objetiva dessas temáticas nas obras submetidas à censura oficial. Assim, com base nas leis acerca de censura, que exporem no decorrer do trabalho, e da síntese por Fagundes, podemos proceder à análise da narrativa objeto de estudo.

O conto “Triângulo em cravo e flauta doce” é assim apresentado pelo escritor em uma nota introdutória da edição de *Ovelhas Negras*, em 1995⁴:

Escrito no Rio, em 1971, este conto originalmente faria parte de O ovo apunhalado. Mas com mais dois textos foi censurado pela direção do Instituto Estadual do Livro – RS, que publicou O ovo em 1975, num convênio com a Editora Globo. Em 1978, graças a Cícero Sandroni, saiu na brava revista Ficção. (ABREU, 2005, p. 217, grifos do autor)

Dessa maneira, concedendo credibilidade ao depoimento de Caio Fernando Abreu, obtemos a objetivação da censura da narrativa em questão. Porém, necessitamos empreender uma tentativa de esclarecimento dos motivos que acarretaram a censura desse conto. Para

⁴ Para a análise do conto “Triângulo em cravo e flauta doce” faremos uso da publicação do mesmo em ABREU, C.F. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

tanto, acreditamos que uma análise literária amparada nos conceitos de meio ideológico, reflexo, refração e dialogismo permitem que nos aproximemos de tal esclarecimento.

O conto, sob uma ótica geral, expressa a temática do incesto entre irmãos, fato que, entretanto, somente será revelado ao final da narrativa. Inicialmente, nos é apresentado, sem preâmbulos, um diálogo entre um homem e uma mulher, lembrado pelo narrador-personagem. Nenhuma personagem, são três, é nomeada; tampouco há marcas textuais de tempo histórico e de espaço geográfico, salvo que a ação se passa em uma casa, elementos formais que denotam uma indeterminação, a qual colabora para o ato de narrar uma situação dramática e que subverte a moral tradicional, com seus valores patriarcais e de família nuclear, ou seja, a sexualidade entre irmãos resultante na gravidez.

No princípio da narrativa, por meio do diálogo entre um homem (o narrador-personagem) e uma mulher, possivelmente em uma cozinha ou uma sala, embora não seja informado textualmente, é sugestionado que a mulher mora com um homem (terceira personagem) formando um típico casal dentro dos parâmetros de moralidade convencional, e o narrador-personagem é percebido como o cunhado com quem a mulher desabafa, nervosamente, sobre o comportamento estranho do homem, o qual é-nos informado que trata-se do irmão do narrador-personagem. O que parece ser um problema de um casal típico, as apreensões da mulher em relação ao modo de agir estranho do homem que mora com ela, encontra o ápice quando, depois de um titubear aflito, a mulher revela ao narrador-personagem que estava grávida e que havia contado ao homem, ou seja, ao irmão dele.

A partir dessa revelação, passamos a ter a sensação de que a tensão dramática, perceptível no diálogo e nos gestos, refere-se ao fato de ela estar grávida e o homem exigir o aborto, sob a ameaça de matá-la caso não o realizasse. Não é possível saber ainda quem é o pai, mas é lícito que imaginemos que seja o homem que a ameaça. Ele reage de maneira violenta, segundo a voz narrativa: “Então ela disse devagar que estava grávida, e que contara a ele. Passou sem sentir os dedos de unhas roídas sobre o ventre ainda raso, depois disse que ele jurara matá-la se não tirasse a criança.” (ABREU, 2005, p. 219). Temos a nítida impressão de que a carga dramática que preenche a atmosfera da narrativa está associada à gravidez e a proposição do aborto pela personagem que, supõe-se, possa ser o pai. A dúvida persiste até o final, quando o narrador-personagem esclarece que “... vi nossa irmã atravessar o corredor de

luzes apagadas, os olhos baixos, os dedos da mão esquerda pousados de leve sobre o ventre onde cresce meu filho.” (ABREU, 2005, p. 220). Nesse momento, em um repente, ficamos sabendo que a mulher é irmã do narrador-personagem, que os três são irmãos, e que a irmã está grávida dele. Essa revelação, apenas ao final, acentua a tensão presente na narrativa, uma vez que colide com os esquemas de percepção moral em termos de sexualidade tradicional.

De fato, a narrativa inteira é impregnada pelo teor dramático, com uma recrudescida tensão nervosa intensificada com o desfecho narrativo que mais inquieta do que acalma, mais perturba do que tranquiliza.

Assim, retroativamente, ao sabermos pelo narrador-personagem que houve um incesto passamos a compreender a dramaticidade do narrado desde o seu início por esse prisma, e não mais pela problemática do comportamento estranho do irmão ou da gravidez e da proposição do aborto em um casal conforme aos padrões da moral tradicional. Nesse sentido, podemos perceber a influência do extraliterário, sobretudo em relação à moral instituída, enquanto conjunto de normas que orientam o comportamento humano com base nos valores de dada cultura, especialmente os valores oriundos de uma cultura patriarcalista e de influência cristã. O comportamento sexual convencional, atrelado a um ideal de ordem, do valorativamente correto, de aceitável socialmente limita-se a relacionamentos heterossexuais e interfamílias, sendo qualquer outra manifestação de sexualidade recriminada como abominável pela sociedade. Esses elementos ligados à moral tradicional, de cunho patriarcal, são constituintes objetivos do meio ideológico em que Caio Fernando Abreu estava imerso, e labora com eles em sua criação artística. O autor opera, pelo ato estético, um reflexo e uma refração dessa moral tradicional, instalando, no plano narrativo, uma crítica ao convencional, expressa no sofrimento das personagens ante a imposição arbitrária das normas morais, e assim há um posicionamento axiológico de contestação ao *status quo*, na narrativa e em retorno ao contexto material, pondo em diálogo literatura e história. Uma crítica que não é direta, como em um simplificado maniqueísmo, mas da naturalização, em nosso modo de pensar, de construções sociais, como as normas morais e o poder repressivo que tal naturalização exerce sobre nossas liberdades individuais, causando sofrimento e sentimento de culpa. Corroborando o exposto,

“Triângulo em cravo e flauta doce” relata a dor e a inquietação moral de três irmãos envolvidos numa relação incestuosa que se torna conhecida apenas no final da

história, quando o narrador declara ser o pai da criança que sua irmã espera. Tendo plena consciência da sociedade e dos valores que esta prega, os personagens dessa narrativa manifestam em sua interioridade os reflexos de uma vida privada cujos comportamentos são socialmente condenados. O saldo de vida é o mal-estar, a dor e o sofrimento triplo de três sujeitos... (PORTO, 2013, p. 249)

Dessa forma, podemos afirmar que a tensão e o nervosismo, a atmosfera dramática do conto derivam desse conflito entre o peso coercitivo e repressor da moral vigente, naturalizada nos esquemas de percepção mental, e uma ação dissonante, a sexualidade entre irmãos que resulta na gravidez.

O princípio de construção estética que efetiva o conteúdo dramático da situação narrada é o dialogismo. É por meio do diálogo, todavia sem marcas gráficas como travessão ou aspas, e lembrado pelo narrador-personagem, que o problema é revelado, analisado e vivenciado, viabilizando a autorrevelação das personagens. Em suma, a tensão entre a moral tradicional, enraizada no pensamento, e a atitude fora dos padrões convencionais realiza-se na tensão dos diálogos, e permite que percebamos até mesmo o tremor nas mãos e na voz, a dificuldade de expressar-se, a fuga para fluxos de pensamento, enfim, todo o sofrimento das personagens ante os padrões de moralidade social, sobretudo porque tidos como naturais e, por conseguinte, incontestes e imutáveis.

Assim, a personagem mulher expressa, por meio de uma voz titubeante, indecisa, próxima ao desespero, todo um sentimento de aflição em relação ao fato de estar grávida do irmão. Visivelmente tensa, até mesmo em seus gestos, a mulher reluta em falar da gravidez, conforme podemos observar nas expressões “Ela disse que não tinha certeza de nada (...) os olhos preocupados evitando os meus (...) preferia não contar (...) seus olhos se apertaram um pouco e por um momento pareceram cheios de lágrimas”. (ABREU, 2005, p. 218). Depois de um tempo em silêncio, olhando aflita para as mãos, a mulher revela ao narrador-personagem sua preocupação com o irmão deste:

... disse que meu irmão não dormia há várias semanas, passava a noite inteira fumando, levantando da cama para ir à cozinha, ao banheiro, ou então à sala, onde colocava sempre aquela mesma música medieval em cravo e flauta doce, enquanto escrevia até de madrugada. Ela não chegou a dizer – mas percebi que não suportava mais aquela melodia nem aqueles cigarros nem o barulho da máquina nem aquele escuro roendo o corpo e a mente dele. Andava magro, disse, nervoso, tinha olheiras fundas, às vezes ficava muito pálido e apoiava-se no primeiro objeto à vista como se fosse cair. Fiquei ouvindo, mas soube que não era só isso. (ABREU, 2005, p. 218)

Vivenciando um profundo conflito interior, entre revelar o incesto e o sentimento de culpa ditado pela moral naturalizada, a mulher parece buscar a negação do problema central, o incesto, a fuga do mesmo para um problema, do comportamento estranho do irmão, que o narrador-personagem percebe não constituir o cerne de tamanha aflição. Somente depois de aludir aos problemas do irmão, ela revela estar grávida. O narrador-personagem indaga se esse seria o motivo do desespero do irmão e o nervosismo da mulher aflora uma vez mais na sua fala marcada pela incerteza, pela dúvida melancólica e entristecida, conforme podemos entrever no seguinte decurso narrativo:

Perguntei se essa seria a causa do desespero dele, daquela música, das noites em branco, dos cigarros, das tonturas. Evitando em encarar, ela disse apressada que não, mas pouco depois tocou no copo cheio de vinho e disse que sim, pelo menos, acrescentou, pelo menos antes de saber aquilo ele andava mais calmo. Ficou calada de repente para depois dizer com esforço que sim, que tinha certeza que sim, que compreendia que fosse daquela maneira, que ela própria às vezes se horrorizava e pensava no ponto a que tinha chegado. O ponto terrível, ela repetiu, terrível. (ABREU, 2005, p. 219)

A dúvida inicial expressa a desorientação da mulher dilacerada pelo conflito interior, com sentimento de culpa ante a ação cometida, em desacordo com as normas morais tradicionais. Um sentimento de culpa que se manifesta em seus gestos, como a dificuldade em encarar o interlocutor; a recusa em nomear o incesto, denominando-o como “aquilo”; e o ficar calada e falar com esforço. Após esse tormentoso conflito interno, a mulher refuta a dúvida inicial e afirma que sim, que o comportamento nervoso do irmão estava relacionado à sua gravidez. Assim, a mulher tem sua fala e seus gestos permeados pela tensão entre a aceitação da gravidez como normal e a percepção da mesma como “algo terrível” diante do peso da moral naturalizada.

O próprio narrador-personagem, embora pareça-nos menos atrelado ao convencionalismo das normas morais tradicionais, revela nervosismo ao tentar consolar a mulher – sua irmã – utilizando-se de argumentos que, apesar de fatos históricos, os quais evidentemente contribuem para uma reflexão crítica da essência não natural da moral e, portanto, de sua percepção como uma construção social variável conforme o tempo, o espaço e a cultura, soam como “decorados” e ditos vertiginosamente, de forma trôpega, inclusive pelo uso de hífens em todas as palavras, ou seja, parecem desprovidos de base sólida na situação traumática em que são expressos. O narrador-personagem sente-se ridículo e um tanto cruel,

sobremodo pela impotência da argumentação ante o fato consumado da gravidez da irmã, em notório estado de sofrimento, e a condenação do fato pelas normas morais tradicionais, as quais atuam de forma repressora no pensamento e no diálogo entre as personagens:

Tentei acalmá-la dizendo que não era tão terrível assim, e fui repetindo como se fosse coisa decorada que: nas-pequenas-aldeias-gregas-isso-era-comum-e-que-em-alguns-países-da-Europa-e-mesmo-no-interior-do-Brasil-era-prática-normal-não-era- assim-tão-assustador. Sentindo-me vagamente ridículo, e também um tanto cruel, repeti que: vivíamos-um-tempo-de-confusão-e-que-todas-as-normas-vigentes- estavam-caindo-que-aos-poucos-também-todas-as-pessoas-aceitariam-todas-as- coisas-e-que-talvez-nós-fôssemos- apenas- alguns-dos-precusores-dessa-aceitação. Falei dessas coisas até cansar, enumerei nomes, contei lendas, lembrei mitos, mas não consegui evitar seu olhar de fera provocando tremores e abismos no fundo de minha voz. (ABREU, 2005, p. 219-220)

A argumentação do narrador-personagem, apesar da referência a mitos, lendas, nomes e ao caráter transitório, passageiro, mutável das normas morais, não consegue convencer, posto que dito em uma situação de extrema angústia, de desespero da mulher, em face do poder exercido pela moralidade tradicional no modo de pensar, e ela o olha com ferocidade. Desse modo, é por meio do diálogo entre o narrador-personagem e a mulher (sua irmã) que se desvela a tensão dramática da narrativa, opondo os padrões de moralidade vigente, naturalizados no pensamento, a um comportamento considerado imoral por esses mesmos padrões. Além disso, o irmão do narrador-personagem é presentificado no diálogo, embora ausente fisicamente, ao ser abordado seu comportamento estranho e ao ameaçar a mulher caso não abortasse. Assim, as três personagens integram-se na mesma problemática, vivenciam o mesmo drama e reagem cada qual a sua maneira, ressoando as vozes da moral conservadora ou tentando refutá-las.

A mulher, a mais tensa de todas as personagens, até em função do peso culposos que a cultura patriarcal invariavelmente atribui ao sexo feminino, reluta, como afirmamos até aqui, em revelar o incesto, buscando tirá-lo de foco, por exemplo, com a preocupação com o comportamento nervoso do irmão. Este, ao saber da gravidez reage com incompreensão e violência, e refugia-se em noites de vigília escrevendo poesias ao som de uma música medieval, mas seu conflito é latente pelas atitudes nervosas como o dormir pouco, fumar em excesso e, mesmo, o uso de entorpecentes.

O narrador-personagem, como afirmamos, é o que possui uma base de conhecimento para questionar a naturalização das normas morais, conforme fica evidente nas suas falas para

tentar consolar a mulher e de propor uma ação livre e independente. Porém, diante do sofrimento da irmã, suas bases argumentativas se abalam e ele também se refugia, como um processo de negação do problema central, em lembranças do passado, sobre a infância das três personagens, e reluta em revelar ao leitor o incesto, ação que somente ocorrerá ao final da narrativa, reiteramos. O refúgio nas lembranças de um passado edênico ocorre em três momentos de intensificada tensão.

O primeiro, no momento em que a mulher revela a gravidez. Então, sem ouvi-la mais, o narrador-personagem desloca-se para o passado, completamente absorto:

Ela falou muitas coisas, e fiquei lembrando das suas tranças, antigamente, das suas meias sempre escorregando pelas pernas finas, da mania de subir nas árvores mais altas e ficar lá em cima até que alguém a obrigasse a descer para jantar ou tomar banho. Tinha sempre os cabelos finos caídos sobre os olhos numa franja rala, um ar obstinado de animal selvagem, as unhas roídas até a carne. E os olhos devorados por qualquer coisa incompreensível. Despertei com o toque de seus dedos no meu pulso, dizendo que não suportava mais. (ABREU, 2005, p. 219)

Nota-se que relembra a infância depois da revelação da gravidez, possivelmente como um mecanismo de defesa ante o problema em causa. Porém, temos de considerar a possibilidade de essa lembrança ser de ternura para com a irmã, ou mesmo como a revelação de um traço da personalidade dela, como o “ar obstinado de animal selvagem” ou “os olhos devorados por qualquer coisa incompreensível”. E ele, o agente que relembra, somente desperta com o toque dos dedos da mulher em seu pulso, retornando ao problema da gravidez e do comportamento do irmão.

O segundo momento ocorre após a mulher lhe contar que encontrara drogas, seringas e borrachas pela casa e que, portanto, o irmão deveria estar com graves problemas. Novamente há um deslocamento para as lembranças do passado, como que a fugir da situação problemática do presente: “Ficou repetindo tudo isso enquanto eu pensava nele, brincando sozinho, voltado sempre para o sombrio, seus livros no porão, sua criação de aranhas, os mesmos cabelos finos dela, o mesmo ar obstinado, as suas vozes roucas, o seu medo.” (ABREU, 2005, p. 219). Aqui é possível que principiemos a pensar nas três personagens como três irmãos, seja pelo conhecimento do narrador-personagem da infância dos demais, seja pela referência a características comuns entre a mulher e o irmão, embora nessa altura da narrativa ainda não o possamos confirmar.

O terceiro momento é precedido pela chegada do irmão ao recinto em que ocorre o diálogo entre o narrador-personagem e a mulher. Após ser cumprimentado como “*meu mano*” pelo irmão, é conduzido até a sala para que ouvisse as poesias que aquele havia escrito ao som de uma melodia em cravo e flauta doce. Sentado em uma poltrona, com os olhos fechados e um leve mal-estar invadindo-lhe os sentidos, o narrador-personagem mais uma vez refugia-se na memória, embora agora a lembrança seja um tanto disparatada, ou “absurda”, como ele mesmo o afirma: “Pensei absurdamente numa tia antiga fazendo doce de abóbora com cal num tacho preto, nós três em volta, e num esforço enorme consegui abrir os olhos.” (ABREU, 2005, p. 220). Percebe-se o desejo do narrador-personagem em permanecer nesse estado mental distante do problema vivenciado pelas personagens: na primeira lembrança do passado, só desperta com o toque físico dos dedos da irmã em seu braço; no segundo, apenas quando a irmã muda repentinamente o lamento, dizendo que talvez fosse melhor não falar nada; e no terceiro momento, desperta para a realidade com um “esforço enorme”.

Assim, entrecortados por lembranças do passado infantil, os diálogos da narrativa são intensos e veiculadores da tensão dramática entre o moral e o imoral segundo os padrões de uma cultura patriarcal e cristã. Além disso, permitem o autorrevelar das personagens de forma independente em relação ao mesmo problema que as une: o incesto e a questão das convenções morais. O princípio dialógico, portanto, permite expressar o conflito entre o convencional e o diferente, um conflito que reside no interior das personagens em face de uma ação incestuosa, mas perpetrada como um agir em liberdade, e a repressão da moralidade social, tida como natural, apesar de questionada pelo narrador-personagem. Isso permite que consideremos o posicionamento axiológico contido na narrativa em desacordo com as imposições da moral naturalizada, o sofrimento que pode causar nos indivíduos, e em defesa da ação em liberdade, ou ao menos o questionamento das normas vigentes como construtos sociais. Para além de uma simples proposição do sexo entre irmãos, parece-nos que a narrativa, unindo forma e conteúdo, utiliza-se da temática do incesto para propor uma reflexão sobre a essência da moral e pôr em relevo a liberdade individual, valendo-se da voz de um incestuoso.

Segundo estudo de Ginzburg (2012), na literatura brasileira contemporânea há desafios a uma tradição de narrar que prioriza a cultura patriarcal, por exemplo, com

protagonistas da elite ou da classe média, heterossexuais, virtuosos, ou seja, personagens e narradores aptos a sustentar e legitimar uma ordem social excludente. Na contemporaneidade, há escritores que destoam dessa tradição – em quantidade cada vez mais sintomática – como é o caso de Caio Fernando Abreu que, no conto em questão, concede ao transgressor da moral instituída o direito à fala. Conforme Ginzburg (2012, p. 210, grifo do autor) “O conto de Caio Fernando Abreu *Triângulo em cravo e flauta doce*, datado de 1971 e censurado, aborda o incesto de um modo enfaticamente contrário a padrões habituais de comportamento social.” Por tudo isso, “Triângulo em cravo e flauta doce” pode ser percebido em toda sua carga dramática, concretizada pelo dialogismo, na construção de um contraponto axiológico em relação à moral instituída. A partir do reflexo e da refração de meio ideológico, sobretudo do poder repressor e cerceador das liberdades pelas normas morais, o escritor constrói um objeto-signo que dialoga com o contexto material de forma crítica.

Ao expressar esteticamente um comportamento inadequado em relação aos padrões de moralidade tidos como naturais, logo incontestáveis e imutáveis pela tradição, a narrativa, embora não realize uma apologia do incesto, mas sim uma instigação à reflexão crítica sobre os preceitos morais e de seu possível efeito nefasto na vida dos indivíduos, se inscreve em uma temática passível de censura segundo o Decreto nº 20.493/1946, o qual, dentre outros elementos, proíbe conteúdos que possam conter divulgação ou indução aos maus costumes, e também segundo o Decreto-Lei nº 1.077/1970, que condena exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes. De acordo com a classificação proposta por Fagundes (1974), citada anteriormente, seria proibida a divulgação que potencialmente pudesse ferir princípios éticos. Nesse ponto, é relevante que esclareçamos como a moral e os bons costumes eram definidos pela legislação sobre censura na Ditadura Civil-militar:

Embora os padrões morais coletivamente aceitos no país sofram variações superficiais nas diversas regiões culturais do território pátrio, pode-se falar, honestamente, de uma unidade de ponto de vista da família brasileira, neste setor. Há certas condutas morais que são aberrações, para o povo de qualquer ponto do país. Assim, pela nossa formação, são nacionalmente repelidas práticas como de dissolução da família, de aborto para controle de natalidade, de amor incestuoso, de adultério, de anomalias sexuais, et.. (FAGUNDES, 1974, p. 148)

Desse modo, fica evidente que a narrativa vai de encontro ao permitido pela legislação e ao considerado como um agir aceitável pelas normas morais brasileiras, ao retratar o incesto

entre irmãos e sugerir a prática do aborto. Assim sendo, a censura possivelmente proibiu a publicação do conto sob a justificativa de divulgar “amor incestuoso”, ou mesmo como “anomalia sexual”, segundo o entendimento repressor dos guardiões da moral tradicional / nacional, e denotando a característica essencial da organização política da Ditadura: o autoritarismo.

Em relação aos bons costumes, estreitamente ligados à moral, salienta-se que:

A definição de *bons costumes* está intimamente ligada à acepção de moral. Se se refere ao costume, diz respeito àquilo que é usual, habitual, cotidiano, trivial na conduta de um membro de determinada sociedade. Se são bons, são moralmente sadios, válidos, louváveis dentro daquele mesmo contexto social. Seriam eles, então, as condutas consagradas pela tradição e que, impondo-se aos indivíduos de uma sociedade, se transmitem através das gerações, como modelos de atitudes ideais. (FAGUNDES, 1974, p. 148, grifo do autor)

A definição de bons costumes, ligada à moral, recorre ao tradicional, tido como invariável e imutável. Ora, o conto subverte exatamente essa tradição, tanto na forma de narrar, concedendo voz ao incestuoso, quanto no conteúdo, expressando o incesto entre irmãos como uma variação, como o agir livre e autônomo em relação ao agir tradicional, embora sofram em razão do sentimento de culpa engendrado pelo moralismo instituído como norma. Portanto, a temática do incesto choca-se ao considerado moralmente correto ou bom costume, conforme o pensamento dominante e conservador, fato que motivou a censura da narrativa.

Além disso, o conto em análise também apresenta outros possíveis motivos para a sua proibição. Por exemplo, há a sugestão (não literal) de um relacionamento amoroso, de conotação sexual, entre os três irmãos, estabelecendo um paralelo com o elemento paratextual do título: “triângulo”. Ao que parece, há um casal que mora na casa, inclusive, antes do término da narrativa, temos a vaga sensação de que a mulher está grávida do irmão do narrador-personagem, e este, saberemos ao final, é o agente incestuoso com a irmã. Além disso, também fica sugerida, e reiteramos que é apenas uma sutil sugestão, não há uma referência textual literal, uma relação homoerótica entre os dois irmãos, pois o narrador-personagem afirma que “E enquanto a boca dele se aproximava da minha, muito aberta...” (ABREU, 2005, p. 220). Evidentemente, esse entendimento de uma sugestão homoerótica é bastante discutível, mas ainda assim parece-nos razoável no contexto da narrativa, especialmente a subversão dos comportamentos moralistas tradicionais. Considerando-se essa

hipótese, o triângulo amoroso se completa com todos os três irmãos tendo (possivelmente) relações entre si.

Sendo tal possibilidade de leitura viável, uma vez que uma característica da literatura de Caio Fernando Abreu reside justamente na sugestão, mais do que na informação de todos os detalhes, ela explicita ainda mais uma possível motivação da censura na narrativa, inclusive pela sugestão sutil do homoerotismo, condenado pelas autoridades e pelos padrões morais de conduta sexual, extremamente preconceituosos.

O uso de drogas ilícitas, ou a alusão a elas, também é presente na narrativa, pois a mulher se lamenta ao narrador-personagem quanto ao irmão: “Disse que não suportava olhar para os braços dele e ver as manchas roxas endurecidas sobre as veias e saber da droga escorrendo por dentro, pelo sangue, enormizando as pupilas, desnudando os ossos, empalidecendo a pele.” (ABREU, 2005, p. 219). A legislação sobre censura também condenava e tornava passível de proibição a temática “drogas”, conforme o Decreto-lei nº69.845/1971. De acordo com Fagundes (1974, p. 148), seria proibida a obra contendo “... sugestão, ainda que velada, ao uso de entorpecentes.”.

Conclusão

Portanto, “Triângulo em cravo e flauta doce” apresenta elementos constituintes passíveis de censura segundo a legislação da Ditadura Militar. A alusão às drogas e a sugestão ao homoerotismo, todavia, poderiam acarretar o “corte” parcial do conto. O incesto, facilmente identificável na narrativa, parece-nos o elemento que gerou a censura da mesma em sua totalidade, caracterizando a incompreensão e a intolerância das autoridades diante do diferente, do não convencional, da alteridade, ao mesmo tempo em que objetiva um traço da organização política da Ditadura: o autoritarismo e o cerceamento das liberdades individuais, como a de expressão, e o posicionamento axiológico de contraponto simbólico da narrativa em relação aos ditames da sociedade e do pensamento político conservador, expondo assim um ideal de liberdade caro ao escritor.

Referências

ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro / Globo, 1975.

_____. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *O ovo apunhalado*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

_____. *Ovelhas Negras*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BRASIL. *DECRETO N° 20.493*, de 24 de janeiro de 1946. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 20 mar. 2013.

_____. *DECRETO-LEI N° 1.077*, de 26 de janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/1965-1988/Del1077.htm. Acesso em: 05 fev.2013.

FAGUNDES, C. de Loyola Cabral. *Censura e liberdade de expressão*. São Paulo: Record, 1974.

GINZBURG, J. O narrador na literatura brasileira contemporânea. In: *Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*. Vol. 2. 2012. p. 199-221.

MEDVIÉDEV, P. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. Tradução de Sheila Camargo e Ekaterina Américo. São Paulo: Contexto, 2012.

PORTO, Luana Teixeira. Ovelhas negras: transgressão, violência e sofrimento. In: *Revista Literatura em debate*. Vol. 7. Nº 12. Universidade Regional Integrada (URI), 2012. p. 247-262.

As estranhas histórias dos senhores Keuner e Brecht

Diogo da Silva Nascimento¹

RESUMO: Este trabalho objetiva a abordagem das obras *Histórias do sr. Keuner*, de Bertolt Brecht, e *O senhor Brecht*, de Gonçalo Tavares, levando em consideração a relação intertextual estabelecida pelo escritor português. Têm-se nas duas obras pequenas narrativas que abordam, sobretudo, questões sociopolíticas. Desse modo, será feita uma análise contrapondo as histórias do senhor Keuner e as do senhor Brecht, verificando as relações de aproximação e distanciamento entre elas.

Palavras-chave: Bertolt Brecht; Gonçalo Tavares, Intertextualidade.

ABSTRACT: This work aim the approach of the texts *Histórias do sr. Keuner*, by Bertolt Brecht and *O senhor Brecht*, by Gonçalo Tavares, considering the intertextual relation established by the Portuguese writer. Both of the texts contain short narratives which discuss about, mainly, sociopolitical questions. Thereby, an analysis will be made opposing the stories of sr. Keuner and of sr. Brecht, verifying the relations of approaching and distancing between them.

Keywords: Bertolt Brecht; Gonçalo Tavares, Intertextuality.

Introdução

Gonçalo Tavares, professor universitário e escritor português, apesar de ainda novo – 43 anos – já possui uma extensa bibliografia, contabilizando mais de trinta obras publicadas desde 2001 (ano de sua estreia, com a publicação de o *Livro da Dança*). Gonçalo Tavares vem conquistando seu espaço no meio literário e tem sido reconhecido em vários países, recebendo prêmios e tendo suas obras traduzidas para diversas línguas.

O escritor português trabalha, sobretudo, com projetos de escrita, sendo eles as séries “O Bairro”, “O Reino”, “Investigações”, “Livros pretos” e “Enciclopédia”. Há também outras obras que não pertencem a essas coleções como é o caso, por exemplo, de *Uma Viagem à Índia* e *A colher de Samuel Beckett*, no entanto também pertencem ao projeto maior do escritor que é o de revisitar o cânone literário e lançar um novo olhar sobre ele.

¹ Mestrando no Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina.

Dentre as séries, “O Bairro” é o mais significativo, visto pela quantidade de obras já publicadas – dez obras – e pelas que possivelmente virão a ser publicadas. Conforme indicado no mapa d’O Bairro, ao todo serão cerca de 40 obras. Esse bairro é um espaço ficcional criado por Tavares onde residem alguns moradores (escritores aqui transformados em personagens) e, para cada personagem-escritor, tem-se uma obra.

As obras já lançadas dessa série são *O senhor Valéry e a lógica*, *O senhor Henri*, *O senhor Brecht*, *O senhor Juarroz*, *O senhor Kraus*, *O senhor Calvino*, *O senhor Walser*, *O senhor Breton*, *O senhor Swedenborg* e o *Senhor Eliot e as conferências*. Entre os nomes que poderão compor o projeto têm-se: a senhora Woolf, o senhor Pessoa, o senhor Rimbaud e o senhor Borges, apenas para citar alguns.

A obra escolhida para este trabalho é, pois, *O senhor Brecht*, publicada em Portugal em 2004 e no Brasil em 2005. Essa obra é composta por cinquenta minicontos, sendo o narrador o próprio senhor Brecht, um personagem que conta pequenas histórias em uma sala para um público que vai aumentando progressivamente, conforme as gravuras que vão sendo apresentadas no livro.

O senhor Brecht, aqui, é um personagem ficcional construído, evidentemente, a partir do modelo real do escritor alemão Bertolt Brecht. No entanto, pode-se dizer que, além da figura do escritor, a sua obra também – e principalmente – serve como ponto de partida para criação do personagem de Tavares. Desse modo, o autor de *Biblioteca* dialoga com a obra de Brecht e, ao revisita-la, incorpora novas significações a ela. A relação mais direta na obra é com *Histórias do senhor Keuner*, de Bertolt Brecht, e, por isso, a escolha em utilizar ambas as obras como objeto de análise deste artigo.

1. Bertolt Brecht, do drama à prosa

Eugen Bertolt Friedrich Brecht (1898-1956), mais conhecido como Bertolt Brecht, foi um dramaturgo, poeta, diretor, teórico e crítico alemão. Conhecido e reconhecido pelo seu trabalho com o Teatro Épico, Brecht tinha como fundamento básico em sua produção artística – e política – os ideais marxistas.

O dramaturgo tinha por objetivo principal, com o seu teatro, levar a massa a ter uma tomada de consciência política. E, além desse fator mais social que se concentrava na crítica ao sistema capitalista (e as relações humanas dentro desse sistema), Brecht revolucionou as artes cênicas no que diz respeito à teoria e prática tanto da dramaturgia como da encenação.

As principais obras dramatúrgicas de Brecht são *Um homem é um homem*, *Mãe coragem e seus filhos*, *A vida de Galileu* e *O casamento do pequeno burguês*. Vale ressaltar, contudo, que há outras obras do autor além desses dramas que são significativas como é o caso do livro que é objeto de estudo deste trabalho, *Histórias do sr. Keuner* (prosa).

As peças teatrais brechtianas são influenciadas, sobretudo, pelo teatro de Piscator (diretor de teatro alemão, Erwin Friedrich Maximilian Piscator). Entretanto, ao contrário do teatro de Piscator, o de Brecht não é considerado apenas como uma dramaturgia panfletária. Além de produzir peças teatrais, Brecht também se debruçou sobre a teoria do Teatro Épico. Sobre essa condição de teoria e prática, Rita Alves Miranda em seu artigo intitulado *Estudos sobre Bertolt Brecht* afirma que

O maior desafio, talvez, da estética de Bertolt Brecht, não está em compreendê-la como teoria, e sim em concebê-la como uma prática. E, ao mesmo tempo, ter claro que essa teoria só existe mediante essa prática - ela pode até ser simplista quando vista apenas como teoria, porém apresenta-se como um enorme quebra-cabeça quando vivenciada (MIRANDA, 2011, p. 27).

Percebe-se, então, que teoria e prática estão intrinsecamente ligadas quando se fala de teatro épico. Para compreender melhor essa estética, é preciso levar em consideração algumas características básicas. Assim, alguns teóricos e o próprio Brecht estabelecem, antes de tudo, algumas diferenças entre o teatro épico e o teatro dramático.

O teatro épico possui um efeito de distanciamento – ou estranhamento – por parte do espectador, ao contrário do dramático, que aproxima o espectador e o envolve emotivamente. O enredo nessa estética teatral, em geral, não é linear cronologicamente e não suscita um momento catártico como o é no teatro dramático. Outra característica fundamental também é a de que o ator expressa claramente que aquela peça é uma encenação, uma ficção, e não a realidade, havendo assim a quebra da quarta parede.

Assim como, de acordo com Walter Benjamin no capítulo “O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”, presente no livro *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre a*

literatura e história da cultura (1987), o teatro épico “questiona o caráter de diversão atribuído ao teatro. Abala sua validade social ao privá-lo de sua função na ordem capitalista. E ameaça a crítica em seus privilégios” (BENJAMIN, 1987, p. 86).

Enquanto o teatro dramático utiliza-se do apelo emocional, o épico distancia-se desse recurso de provocação a partir dos sentimentos, porém vale ressaltar que

Ao contrário do que muitos pensam a dramaturgia não aristotélica (de Brecht) não compreende as emoções como algo que deve ser banido da cena. Acredita, sim, que só é possível emocionar-se tendo por base uma mente preparada, a partir de uma hegemonia do espírito crítico. O que Brecht percebe é que havia uma manipulação das emoções e consequentemente da realidade (MIRANDA, 2011, p. 30).

As peças de Brecht são também comumente chamadas de peças didáticas ou pedagógicas pelo fato de proporcionar conhecimentos e retratar o homem – e as suas relações – como objeto de investigação. O teatro épico, com tais propostas, trabalha com argumentos, persuade por meio da razão e instiga a criticidade. Natália Kneipp Ribeiro Gonçalves, em seu artigo *A leitura compartilhada das peças didáticas de Bertolt Brecht e os espaços para a produção de sentidos e significações*, faz a seguinte declaração:

Essas peças podem ser consideradas como possuidoras de um caráter pedagógico, no entanto, existe o objetivo maior de desenvolver um pensamento crítico-reflexivo, ultrapassando o caráter de mera transmissão de conceitos; elas tratam de questões práticas, referentes aos princípios básicos e fundamentais das relações humanas, bem como os problemas vivenciados no cotidiano. Dessa maneira, as peças didáticas ultrapassam o mero caráter técnico, podendo ser definidas, em linhas gerais, como textos narrativos e descritivos que objetivam inspirar a diversão (*Unterhaltung*), aliada ao questionamento da existência humana e o ensino (*Belehrung*) de princípios morais e éticos, em um contexto social e histórico definidos (GONÇALVES, 2010, p. 67-68).

Tem-se, por exemplo, a peça *Mãe coragem e seus filhos*, que se passa no começo do século XVII, durante a Guerra dos Trinta Anos. Brecht, nessa peça, critica o fascismo/nazismo e toda forma de guerra em geral e, para isso, o autor opta por retratar um momento historicamente marcado e esse momento pertence a um tempo longínquo. Isso torna possível que o público assista ao espetáculo com certo distanciamento e reflita sobre a guerra e suas causas/consequências sem estar apenas transmitindo um conceito e um posicionamento unilateral.

Esse breve relato sobre a produção teatral do escritor alemão é relevante para compreender também a sua produção em prosa. *Histórias do sr. Keuner*, na verdade, nunca fora um livro “planejado” por Brecht, a obra é, pois, uma reunião de minicontos escritos entre 1926 e 1956 (ano de sua morte) sendo publicadas de forma esparsa durante sua vida e publicada em forma de livro postumamente. O livro usado neste trabalho é uma edição da editora 34 que, além dos 87 textos presentes nas edições anteriores, há mais 15 que foram encontrados em 2002, na Suíça, totalizando assim 102 textos.

Brecht, com esses minicontos, inovou no que diz respeito ao modelo de textos em prosa vigente na época, isto é, o romance burguês. Por isso, seus textos em prosa são considerados, apesar do peso de sua dramaturgia, importantes na sua produção literária pelo fato de ser algo peculiar e distinto na literatura ocidental. A esse respeito, Vilma Botrel Coutinho de Melo faz a seguinte declaração:

De fato, na produção literária brechtiana, a predominância cabe, sem dúvida, à dramaturgia. No entanto, a prosa, ainda que ocupe lugar discreto em relação ao teatro, é de uma singularidade tal, que a torna distinta de tudo o que a literatura da época havia realizado. A preocupação do autor em experimentar novos modelos e superar a forma do romance burguês aproxima-o, na prosa, das *short stories* americanas e inglesas, bem como da literatura chinesa e da Bíblia, seu referencial maior (segundo ele próprio). É dentro dessa singular articulação que as histórias do sr. Keuner ocupam um lugar especial (MELO *In* BRECHT, 2006, p.128).

As pequenas narrativas presentes em *Histórias do sr. Keuner* carregam alguns traços das fábulas como, por exemplo, há uma espécie de moral no final de cada narrativa que levam os ouvintes de suas histórias a refletir sobre determinados assuntos. Assim como nos teatros épicos de Brecht, as histórias do senhor Keuner servem como pontapés para pensar sobre questões sociopolíticas como ideologia, nacionalismo etc. – sem lançar também apenas uma visão unilateral sobre esses temas. Desse modo, a análise deste trabalho partirá igualmente das características do teatro brechtiano (do que se comentou aqui), visto que a sua prosa é também carregada de tais características.

2. As histórias dos senhores Keuner e Brecht

Conforme já foi mencionado, Gonçalo Tavares, em sua produção literária, tem como fio condutor a ideia da reescritura, isto é, o seu trabalho é pautado no diálogo explícito com outros escritores, sobretudo os que pertencem ao cânone. Percebe-se também que o escritor se debruça sobre a própria literatura, como um tema a ser discutido, bem como o seu processo de criação.

O conceito de intertextualidade, proposto pela filósofa e crítica literária Julia Kristeva, advém dos pressupostos teóricos do pensador russo Mikhail Bakhtin, um dos primeiros a problematizar a questão do dialogismo. Algumas das publicações de Bakhtin que abordam o assunto (em que trata de dialogismo e polifonia) são as obras *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* (1998) e *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981).

A intelectual búlgaro-francesa, Julia Kristeva, dá continuidade aos estudos do pensador russo e é quem cria o termo *intertextualidade*. Conforme uma de suas afirmações mais famigeradas sobre o termo, a intertextualidade basicamente é um “mosaico de citações”, ou seja, é quando um texto é perpassado por outras vozes discursivas, no plano da forma e conteúdo. Pensando na condição do escritor nesse caso, Kristeva afirma que

o interlocutor do escritor é, pois, o próprio escritor, enquanto leitor de um outro texto. Quem escreve é o mesmo que lê. Sendo seu interlocutor um texto, ele próprio não passa de um texto que se relê ao reescrever-se. A estrutura dialógica surge, assim, apenas à luz do texto construindo-se com relação a outro texto enquanto ambivalência (KRISTEVA, 1974, p. 87).

Nesse sentido, o escritor é, antes de tudo, um leitor e o “eu-escritor” deixa as marcas do “eu-leitor” em sua produção. E essa condição de leitor-escritor em algumas obras é mais latente, mais explícita – como é o caso aqui de Tavares. Portanto, para compreender a produção desse leitor-escritor de forma mais aprofundada é preciso, antes, conhecer os outros escritores presentes em suas releituras. O estudo da intertextualidade, neste trabalho, se dá a partir de dois vieses: pelo viés temático (considerando as questões abordadas nas obras); e pelo viés artístico/estético (referenciando-se à estética do escritor ao qual é estabelecido o diálogo).

A primeira relação intertextual a ser notada – e a mais explícita – é a presença do nome do escritor Bertolt Brecht no título da obra de Gonçalo Tavares. Desse modo, o leitor não se depara com uma condição de descobrir as possíveis relações com outros escritores e/ou livros que, por vezes em algumas obras, são mais sutis, estão subentendidas, ao contrário, a relação aqui está explicitamente demarcada.

As relações intertextuais se dão, como já dito, a partir do ponto de vista temático e formal. Isto é, o que Gonçalo propõe nesta obra é a retomada tanto da estética/temática como da forma dos escritos de Bertolt Brecht. Bem como, além de retomar o universo brechtiano, Tavares ainda lhe confere um valor ao resgatá-lo.

Quanto ao aspecto formal, vale mencionar algumas características (semelhantes entre as duas obras) que ressaltam essa retomada dos minicontos brechtianos. Primeiro, são exatamente os tamanhos dos textos, ambas as obras possuem um conjunto de pequenas narrativas que variam de uma linha a uma página e meia. Assim, são textos de fôlegos curtos que impressionam e impactam o leitor por diferentes razões como, por exemplo, o estranhamento, os finais improváveis, as conclusões de pensamentos absurdas, um humor que, vez ou outra, é incômodo.

As duas obras são pautadas, basicamente, por histórias contadas pelos personagens principais – o senhor Keuner e o senhor Brecht –, entretanto há uma diferença interessante entre as duas: enquanto no livro de Tavares só há a presença de um narrador, o próprio senhor Brecht – com exceção de duas indicações, no início e no fim da obra² –, no livro de Brecht, há um narrador em terceira pessoa que dá o direito à fala para o senhor Keuner, por meio das aspas.

Essa diferença provoca um fato curioso, visto que o leitor tem pouco ou quase nenhum contato com a figura do senhor Brecht, sabe-se das histórias contadas por ele, mas dele propriamente não se sabe nada. Em *Histórias do sr. Keuner*, por sua vez, pelo fato de ser narrado em terceira pessoa (que conta as peripécias do senhor Keuner, a sua relação com as outras pessoas, as perguntas que lhe fazem, as suas conferências, reflexões etc.) tem-se

² Indicação no início: “Apesar de a sala estar praticamente vazia o senhor Brecht começou a contar as suas histórias” (TAVARES, 2005, p. 13). Indicação no fim: “Depois de contar a última história o senhor Brecht olhou em redor. A sala estava cheia. As pessoas eram tantas que tapavam a porta. Como poderia agora sair dali?” (TAVARES, 2005, p. 69).

contato um pouco maior com o personagem brechtiano, apesar de este também ter um certo mistério sobre sua identidade. Em relação a essa figura curiosa do personagem Keuner, Vilma Botrel Coutinho de Melo aponta que

Certos estudiosos da literatura universal veem no sr. Keuner as características de rabino, outros apontam nele traço de Jesus, outros ainda do Monsieur Teste, personagem de Paul Valéry. Algumas situações o remetem ao K. de Kafka. Walter Benjamin [...] o descreveu com “traços chineses, imensamente astuto, imensamente reservado, imensamente gentil, imensamente idoso, imensamente capaz de adaptação”. Reunindo as características de muitos e de ninguém, podemos dizer que Keuner encarna, sobretudo, a figura do “homem como processo”, para quem o pensar não constitui uma atividade filosófica passiva, mas está profundamente ligado a uma “operação”, de base dialética, que se destina a intervir nas relações entre o indivíduo e a coletividade (MELO In BRECHT, 2006, p.132-133).

Assim, Tavares leva a fundo – e de forma mais radical até – esse mistério sobre seu personagem principal, esse homem como (e em) processo. Nas duas obras, o leitor depara-se com dois personagens que possuem ideias e contam histórias aparentemente estranhas. Outra semelhança entre esses dois sujeitos também é o fato de que ambos lidam, em diversos momentos, com ideias pautadas em uma lógica, porém essa lógica não parece ser muito racional, mas absurda – na verdade, muitas vezes apenas aparentemente absurda como, por exemplo, estes dois minicontos:

Alguém perguntou ao sr. K. se existe um Deus. O sr. K. respondeu: “Aconselho refletir se o seu comportamento mudaria conforme a resposta a essa pergunta. Se não mudaria, podemos deixar de lado. Se mudaria, posso lhe ser útil a ponto de dizer que você já decidiu: você precisa de um Deus” (BRECHT, 2006, p. 24).

O filósofo dizia que só os homens faziam o importante, enquanto os animais só dispunham de ações insignificantes.

Foi então que chegou o tigre e devorou o filósofo, comprovando com os dentes a teoria anteriormente apresentada (TAVARES, 2005, p. 43).

Na primeira narrativa, intitulada “A questão de existir um Deus”, de Bertolt Brecht, espera-se uma resposta concreta do senhor Keuner à pergunta que lhe fizeram – se existe um deus ou não –, porém, nota-se primeiramente que há uma “não-resolução” imediata na resposta. Apesar disso, dessa resposta aparentemente estar distante da pergunta, o senhor Keuner se faz coerente ao responder de forma abstrata a uma pergunta que tem, em seu conteúdo, um caráter também abstrato. Há na resposta de Keuner, portanto, uma conclusão

inesperada. Assim é a personalidade de Keuner, como o próprio narrador, em determinado momento, descreve o personagem: “o senhor Keuner, aquele que não é a favor de juízos conclusivos” (BRECHT, 2006, p. 89). Contudo, vê-se que o personagem responde àquilo que lhe é mais útil, mais pertinente, relacionado ao caráter do ser humano, o que é uma questão anterior e independente da crença ou não em uma figura divina.

Já na segunda narrativa, a de Tavares, intitulada “A importância dos filósofos”, há uma pequena história contada pelo senhor Brecht, numa espécie de fábula, sobre a comparação entre o homem e o animal, mas, sobretudo, sobre a postura arrogante de um determinado filósofo que apregoava a importância do homem sobre o animal, dizendo que “só os homens faziam o importante”. A história contada termina, de forma irônica, visto que o tigre – isto é, um animal que “só dispunha de ações insignificantes” – mata e come o filósofo, sendo assim, tal ato cometido pelo animal é insignificante ou, por outro lado, o filósofo se torna insignificante numa antropofagia às avessas.

É interessante notar que a figura dos filósofos é um dos temas recorrentes nos minicontos brechtianos e absorvido por Tavares em sua obra, como é possível notar nessa narrativa analisada anteriormente. Um exemplo, em Brecht, desse assunto é o texto a seguir, chamado “O que é sábio no sábio é a postura”:

Um professor de filosofia foi ao sr. K. e lhe falou de sua sabedoria. Depois de um momento, o sr. K. lhe disse: “Você está sentado de modo incômodo, fala de modo incômodo, pensa incomodamente”. O professor de filosofia se irritou e disse: “Não era sobre mim que eu queria saber, mas sobre o conteúdo do que falei”. “Não tem conteúdo”, disse o senhor K. “Vejo que anda grosseiramente, e não há objetivo que alcance ao andar. Você fala obscuramente, e nada esclarece ao falar. Vendo sua postura, não me interessa o seu objetivo” (BRECHT, 2006, p. 11).

Percebe-se nesses textos, tanto do Brecht quanto do Tavares, uma crítica sobre o modo como alguns pensadores agem e pregam as suas ideias e pensamentos. É possível dizer que essa crítica vem ao encontro da proposta de Brecht, em suas peças, no que diz respeito promover uma aproximação da massa a determinados assuntos sociopolíticos – e refletir sobre eles –, assuntos esses que determinados pensadores tratam de forma metafísica, afastando-se dos sujeitos menos letrados, por uma questão muitas vezes de postura, de estar em um nível mais alto da camada social.

Sobre as propostas das peças de Brecht (e que podemos associar a esses textos prosaicos), Miranda discorre que a concepção dialética brechtiana era “dirigida a um compromisso que ele acreditava ser fundamental da ciência: o de educar combatendo a irracionalidade. Fazer do espectador um cientista, um cientista que lida com a contradição. Que cresce nela, para transformar” (MIRANDA, 2011, p. 36).

Essas duas figuras, os senhores Keuner e Brecht, contam suas histórias e usam determinadas pessoas em função de um coletivo, da sociedade. As pequenas histórias, muitas vezes curiosas e insólitas, contadas por esses senhores carregam uma moral implícita, por isso lembram as fábulas e até mesmo algumas características nos textos se aproximam delas, como é o caso dos personagens serem, muitas vezes, animais. Um exemplo em Brecht é o miniconto “Se os tubarões fossem homens”.

Há nessa história, contada pelo senhor Keuner à sua filha, uma espécie de fábula, pois ele é perpassado por uma moral implícita utilizando-se de animais (tubarões e peixes) para explicar para a filha como “funciona” o sistema na sociedade ocidental; o poder, algumas instituições como a da educação e a religiosa, o sistema de comando de alguns poucos e a falsa liberdade de muitos etc. Gonçalo Tavares também estabelece uma relação intertextual nesse quesito ao se utilizar desse formato parecido com o da fábula. Vejamos essa pequena história contada pelo senhor Brecht chamada “Gatos que guincham”:

Um gato que guinchava como os ratos aproveitava essa sua característica para os iludir. Os ratos eram por ele, primeiro, enganados, e depois comidos, uns atrás dos outros. Porém, um dia, enganado pelos guinchos, um segundo gato comeu o referido gato que guinchava, numa refeição que de tão abundante lhe demorou muito tempo a sair da memória. Era um rato como nunca vi, contava ele aos seus amigos miadores (TAVARES, 2005, p. 21).

Percebe-se nesse texto uma retomada de Tavares no estilo brechtiano das histórias do senhor Keuner, primeiro pela aproximação com a fábula, sendo seus personagens também animais com aspectos humanos, bem como a história tem, no fundo, o intuito de transmitir uma moral. E essa moral também diz respeito sobre a questão do poder e da sobrevivência, sobre o que leva a ganância elevada a um nível em que se volta contra o próprio indivíduo, entre outras possíveis interpretações. Vejamos outro assunto recorrente em Brecht retomado também por Tavares: o patriotismo. Em Brecht:

O sr. K. não achava necessário viver **num determinado país**. Ele dizia: “Posso passar fome em todo lugar”. Mas um dia passou por uma cidade que era ocupada pelo inimigo do país no qual vivia. Então cruzou com um oficial do inimigo, que o obrigou a descer da calçada. O sr. K. desceu, e notou que estava aborrecido com esse homem, e não apenas com ele, mas sobretudo com o país ao qual ele pertencia, de modo que desejou que esse país desaparecesse da face da Terra. “Por que me tornei um nacionalista por um minuto?”, perguntou o sr. K. “Por ter cruzado com um nacionalista. É por isso que se deve eliminar a estupidez, porque ela torna estúpido aquele com quem cruza” (BRECHT, 2006, p. 19, grifo meu).

Em Tavares:

Num certo país apareceu um homem com duas cabeças. Foi considerado um monstro, e não um homem. Noutro país apareceu um homem que estava sempre feliz. Foi considerado um monstro, e não um homem (TAVARES, 2005, p. 65, grifo meu).

Podemos ver que em ambos os textos, o assunto central é o nacionalismo/patriotismo, sobretudo uma crítica aos absurdos e à estupidez humana, gerados quando o patriotismo é levado ao extremo. Primeiramente, é interessante observar a escolha pela indeterminação dos dois autores ao se referirem aos países utilizando a expressão *num* (contração da preposição “em” e do artigo indefinido “um”), ou seja, pode-se fazer a leitura de que qualquer nacionalista, não importa a qual nação pertence, é estúpido.

Esse é um exemplo de que Tavares dialoga tanto com a questão estilística quanto a temática. Em relação à diferença das duas narrativas, enquanto no texto de Brecht, verifica-se que a história é mais didática – como nas peças do autor –, no texto de Tavares há um caráter irônico, não sendo nem um pouco didático como o anterior, há um deboche do narrador sobre até que ponto um homem ou uma nação chega por conta dessa estupidez humana. Mais uma vez Tavares prossegue e (re)cria um aspecto brechtiano e o faz com maestria e uma exatidão atemporal.

Considerações finais

Assim, por meio dessas análises, é possível constatar os vários aspectos dos jogos intertextuais que o escritor Gonçalo Tavares estabelece com o escritor alemão. Para além do

título da obra, Tavares trabalha com aspectos formais e estilísticos com proficiência. As análises podem ser múltiplas, não se restringindo a apenas alguns conceitos-chave. Dessa forma, tentou-se fazer aqui um apanhado geral desses recursos intertextuais, escolhendo alguns minicontos que tratassem de temas sociopolíticos de forma a contribuir com os estudos da obra desse promissor escritor português.

Referências

BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: _____ *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre a literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Braziliense, 1987.

BRECHT, Bertolt. *Histórias do sr. Keuner*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GONÇALVES, Natália Kneipp Ribeiro. A leitura compartilhada das peças didáticas de Bertolt Brecht e os espaços para a produção de sentidos e significações. In: CAMARGO, M. R. R. M. (org.). *Leitura e escrita como espaços autobiográficos de formação*. São Paulo: EDUNESP, São Paulo, Cultura Acadêmica, 2010.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MELO, Vilma Botrel Coutinho de. “A verdade, minha casa e meu carro!”. In: BRECHT, Bertolt. *Histórias do sr. Keuner*. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 125-135.

MIRANDA, Rita Alves. Estudos sobre Bertolt Brecht. *Existência e Arte*. São João Del-Rei, n.6, p.25-41, dez. 2011.

TAVARES, Gonçalo M. *O senhor Brecht*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

A ética positiva na tradução de *Gran sertón: veredas*¹

Leomir Silva de Carvalho²

Sílvio Augusto de Oliveira Holanda³

RESUMO: Este artigo tem como objetivo pensar a experiência tradutória de Ángel Crespo, tradutor de *Grande sertão: veredas* (1956) para o espanhol, em sua relação com a ética da tradução proposta por Antoine Berman. Ao lado disso, busca-se também dimensionar o alcance político de *Gran sertón: veredas* (1967) e da atuação de Crespo como diretor da *Revista de Cultura Brasileña*, utilizando-se das reflexões de Barthes e Didi-Huberman, acerca do potencial político da linguagem e da experiência.

Palavras-chave: Ética da tradução; *Gran sertón: veredas*; *Revista de cultura brasileña*.

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo pensar la experiencia traductoria de Ángel Crespo, traductor de *Grande sertão: veredas* (1956) para el español, en su relación con la ética de la traducción propuesta por Antoine Berman. Además, se busca también dimensionar el alcance político de *Gran sertón: veredas* (1967) y de la actuación de Crespo como director de la *Revista de Cultura Brasileña*, utilizándose de las reflexiones de Barthes y Didi-Huberman, acerca del potencial político del lenguaje y de la experiencia.

Palabras clave: Ética de la traducción; *Gran sertón: veredas*; *Revista de cultura brasileña*.

Introdução

Grande sertão, no momento de sua publicação, provocou distintas leituras entre os críticos nacionais e logo chamou a atenção de editoras e tradutores fora do país. No contexto regional, vivia-se o *boom* da literatura latino americana, quando a produção de alguns países da América Latina alcançou destaque no território europeu e nos Estados Unidos. Isso provavelmente contribuiu para que a obra de Guimarães Rosa, especificamente *Grande*

¹ Este artigo é uma versão revista e ampliada do texto apresentado no XIV Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC, realizado na Universidade Federal do Pará, em Belém, no período de 24, 25 e 26 de setembro de 2014, a ser publicado *on line*.

² Doutorando em Estudos Literários na Universidade Federal do Pará – UFPA e bolsista CAPES.

³ Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada, professor associado III da Universidade Federal do Pará (UFPA) e professor do Programa de Pós-Graduação em Letras.

sertão: veredas, se notabilizasse. Algumas das primeiras traduções lançadas foram a alemã, a norte-americana e a italiana.

No que tange à recepção e à tradução do romance na Espanha constata-se que a obra de Guimarães Rosa integrou um contexto ainda mais amplo e complexo, que foge à mera tendência passageira ou às modas literárias. Ángel Crespo, o tradutor espanhol, claramente se preocupou em manter as inovações de linguagem presentes em *Grande sertão: veredas* flexibilizando ao máximo seu idioma para promover abalos e rupturas que excedem o nível estritamente linguístico.

Ángel Crespo Pérez de Madrid nasceu em Ciudad Real, em 1926, e faleceu em Barcelona, no ano de 1995. Ao longo de sua vida atuou como poeta, ensaísta, tradutor e crítico de arte. Na década de 1940 integrou o movimento postista que, sob a influência do surrealismo e do ultraísmo, tinha como objetivo manter aceso o ímpeto das vanguardas do início do século XX. Durante os anos 1950 e 1960 publicou e dirigiu revistas de cunho literário como a *Deucalión* (1951-1953) e a *Poesía de España* (1960-1963), esta com a participação dos poetas Rafael Alberti e Dámaso Alonso. O princípio de sua carreira como tradutor aconteceu nessa época, ao verter para o espanhol os *Poemas de Alberto Caeiro* (1957). *Gran sertón: veredas* vem a lume dez anos depois, em seu exílio em Porto Rico, devido à vigência da ditadura de Francisco Franco na Espanha.

Essa época também é marcada pelo surgimento da *Revista de Cultura Brasileña* (RCB), que tem sua primeira tiragem entre 1962 e 1970, período em que Crespo esteve à frente como diretor. A RCB, financiada pela Embaixada do Brasil em Madrid, foi responsável por difundir a literatura e a arte brasileira em solo espanhol. Ao reunir críticas, traduzir e organizar antologias colaborou na construção de novas alternativas para o fazer estético apesar do governo ditatorial.

Este ensaio busca pensar a experiência tradutória de Crespo em *Gran sertón: veredas* em seu diálogo com a ética da tradução apresentada por Antoine Berman, em *A Prova do Estrangeiro* (2011). Ao lado disso, investiga o potencial político da prática adotada por Crespo, ao compor uma obra que no contato com o estrangeiro, se fecha para os leitores do próprio idioma, ao mesmo tempo em que abre uma possibilidade de revisão dos padrões literários de seu tempo. Na observação deste último aspecto são relevantes as reflexões

levantadas por Barthes, no texto intitulado *Aula* (2004), e por Didi-Huberman, no ensaio *Sobrevivência dos Vaga-Lumes* (2011), sobre o diálogo entre linguagem literária e política.

Assim, para investigar Crespo em sua experiência tradutória e os desdobramentos alcançados por sua tradução do romance rosiano na Espanha, recorrem-se a textos de autoria do próprio tradutor e a textos críticos sobre sua tradução, são eles: a “Nota do Tradutor” (1975), que compõe o volume de *Gran sertón: veredas*, e o artigo “Proshomenaje introductório” (1967), ambos escritos por Crespo. E, quanto às leituras críticas, utilizam-se os artigos: “Recepción en España de Gran sertón: veredas” (2007), de Antonio Maura e “A recepção de Guimarães Rosa na Espanha: a Revista de Cultura Brasileña” (2009), de Pilar Gomes Bedate.

1. Para uma ética da tradução

Ao se constituir como uma atividade que tem o outro como princípio básico, a tradução provoca abalos e rupturas em diversos níveis. O movimento de saída estabelecido pela tradução vem acompanhado de uma revisão dos valores considerados particulares como o de identidade, o de nacionalidade e o de tradição. Deste modo, ao se falar em uma ética que envolve o ato de traduzir tem-se como objetivo refletir sobre as diretrizes que regem esse diálogo com o outro.

Um pensador que se preocupa em formular uma ética da tradução é Antoine Berman (1942-1991). Ao longo de sua vida Berman atuou como crítico, filósofo e teórico da tradução. Como tradutor, se ateve às obras de escritores latino-americanos e alemães. Algumas de suas publicações traduzidas para o português são: *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2007) e *A prova do estrangeiro* (2002). Nesta última obra, o pensador francês investiga o labor tradutório de poetas do romantismo alemão e formula uma ética da tradução.

Primeiramente, Berman se preocupa em questionar o espaço ancilar concedido a esse campo de estudo, que muitas vezes esteve subordinado à teologia, à filosofia ou à linguística. Esse aspecto pode ser sintetizado no epíteto italiano *traduttore traditore*, que reflete a profunda desconfiança em relação a esse sujeito e que, segundo as palavras de Schleiermacher

citadas por Berman, deve decidir-se a seguir um dos senhores que se conjugam em sua prática, a língua e o autor da obra estrangeira ou a própria língua e o público nacional.

A traição nesse caso, não seria um risco, mas um imperativo, visto que, ao decidir-se por um deles, o tradutor necessariamente teria que deixar o outro de lado. Ao buscar outro caminho, para além da condição servil, Berman, observando a história, nota que no século XVI a língua materna não tinha uma posição fixa para o público letrado, que costumava transitar entre distintos idiomas. Se hoje se exige do tradutor que ele esteja preso a um sentido isto se deve ao lugar consolidado que a língua materna passou a ocupar no meio intelectual da atualidade. De acordo com o teórico francês, com a sacralização da língua materna é cobrada do tradutor uma postura humilde ante o texto estrangeiro (BERMAN, 2002, p. 16).

Esse contexto se comunica com a aspiração das culturas, em geral, à estabilidade e a exercer uma força de dominação sobre outras. Berman afirma que essa aspiração é comum e se dá ainda que na forma de um desejo inconsciente, obrigando a tradução a se instalar no espaço da fissura no terreno plano almejado pelas culturas nacionais, que tendem a rejeitar qualquer rachadura ou declive.

Para definir uma ética positiva da tradução, o pensador francês se debruça também sobre uma ética negativa dessa prática. A negatividade advém quando, em sua atividade, o tradutor procede a uma série de apagamentos sobre a língua de partida. Essa prática tem como resultado uma “tradução etnocêntrica”, que na intenção de fazer-se compreensível para o público de chegada nega o elemento estrangeiro que emana da obra traduzida.

Todavia é deste elemento carregado de estranheza em sua própria linguagem que deve partir a pura visada tradutória. Rumo a um significado positivo e autônomo para a tradução, há a necessidade de situar a diferença em um lugar relevante nessa prática. Segundo Berman, ao atender ao pressuposto fundamental de sua atividade, o tradutor torna-se um sujeito ambivalente:

O puro tradutor é aquele que tem necessidade de escrever a partir de uma obra, de uma língua e de um autor estrangeiros. Desvio notável. No plano psíquico, o tradutor é ambivalente. Ele quer forçar dos dois lados: forçar a sua língua a se lastrear de estranheza, forçar a outra língua a se de-portar em sua língua materna (BERMAN, 2002, p. 18-9).

O tradutor, quando busca quebrar a resistência imposta pela cultura de chegada

4

submetendo-a aos influxos do estrangeiro, fica encurralado em uma dualidade. Isto porque ele precisa exercer violência sobre seu próprio idioma para contaminá-lo com o estrangeiro e necessita exercer violência sobre a fala do outro para que se comporte de modo diferente no espaço para o qual é “de-portada”. O verbo de-portar, da maneira como Berman enfatiza, assume um duplo sentido, visto que, o tradutor em sua escrita, retira o original de sua pátria e o força a ser outro nesse novo lugar.

Um exemplo de tradutor que realizou uma prática ética é Hoelderlin (1770-1843), poeta e tradutor alemão, que provocou o estranhamento de seus contemporâneos que em maioria rechaçaram suas obras. As traduções de Hoelderlin só foram amplamente reconhecidas a partir do início do século XX, quando autores como Walter Benjamin e Bertolt Brecht as tomaram como centro de suas reflexões e manifestações artísticas.

A particularidade de Hoelderlin estava em conseguir articular a sua língua à língua estrangeira, nesse caso, ao grego. Observe-se que a língua materna do poeta era o suábico, dialeto proveniente de sua região, e esse fato evidencia uma multiplicidade presente na própria origem, que já não pode ser compreendida como um todo unívoco e que mais se mostra plural no contato com a fala do outro. Esse contato, entretanto, se caracteriza pelo tom ameaçador, visto que, ao dar-se como um processo de “mestiçagem”, envolve choque e tensão. De acordo com Berman: “Duplo movimento, portanto, no qual o alemão deve dizer literalmente um grego literal, deve ser como forçado, violentado, transformado e talvez fecundado pela língua estrangeira” (BERMAN, 2002, p. 300).

O tradutor funda no diálogo a sua prática. Esta que não se finda no outro, mas que retorna em direção à fala do próprio tradutor. Para realizar uma prática ética ele deve questionar as estruturas inerentes à sua linguagem, que o forçam a dizer de uma determinada maneira e a impor a sua visão de mundo. Encaminha-se, portanto, a um conceito e a uma prática política que se vinculam ao modo como a linguagem é compreendida e como pela tradução ela pode ser mobilizada e transformada para enfatizar o lugar da diferença.

2. Linguagem e política

Ao refletir acerca da natureza da linguagem, o seu grau de enraizamento nos diversos

campos da cultura e as formas de pressão e opressão ocultas em seu interior, o pensador francês Roland Barthes, no texto intitulado *Aula* (2004), chega a observações que evidenciam o potencial transgressor da linguagem. Neste tópico, busca-se, em diálogo com as considerações de Barthes, pensar as possibilidades de expressão criativa que surgem em tempos de crise, propostas por Georges Didi-Huberman, no ensaio *Sobrevivência dos vagalumes* (2011).

O texto que compõe a publicação *Aula* foi exposto pela primeira vez por Barthes em sua conferência de entrada no Colégio de França, em Paris, no ano de 1977. Durante a sua fala o professor identifica a linguagem ao poder, afirmando que um e outro não estão claramente separados. Deste modo, o poder manifesta-se tanto como unidade, penetrando nas instituições, nos indivíduos e nas relações que estabelecem entre si, quanto como pluralidade, nos discursos “autorizados” das vozes de comando, mesmo nos lugares em que se dá como contestação.

Sob essa perspectiva, o poder não é só histórico, político ou ideológico, mas também encontra-se inscrito no homem pela linguagem. Iluminar essa complexa relação é compreender a estrutura do código em que ela se manifesta, a língua, e perceber que nela já há um grau de alienação, visto que quando fala, o sujeito não medita sobre os influxos que recebe do sistema linguístico nem sobre as relações de poder que se estabelecem na língua. Barthes chega à conclusão de que a língua é fascista, não por cercear a fala, mas por forçar a dizer ao seu modo. Segundo o teórico francês: “Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (BARTHES, 2004, p. 14).

Portanto, a liberdade compreendida como o cessar de todo o vínculo de dominação existiria apenas fora da linguagem, lugar que só pode ser compreendido em seu caráter ilusório. Isso porque, segundo Barthes, servidão e poder estão atados na língua de modo inelutável. Barthes conclui com ironia que o único capaz de encontrar um lugar além da palavra é o místico.

Para o homem comum a saída se dá somente na forma de uma esquiva, ao trapacear a língua, buscando um lugar onde o poder, em seu desejo de tudo “agarrar”, possa ser suspenso mesmo que por um breve instante. De acordo com Barthes: “Essa trapaça salutar, essa

esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*” (BARTHES, 2004, p. 14). Esse espaço aberto pela literatura, se abre por meio do embate solitário do escritor com a língua, que se esforça por escavar um lugar que mantenha a palavra ao abrigo das imposições presentes na linguagem em sua relação direta com o poder.

Nesse conflito a literatura, ao trapacear a linguagem, intervém através de dois artifícios que lembram a lógica do jogo, são eles: o deslocamento e a teimosia. Como exemplo desses artifícios Barthes cita a atuação do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini. O cineasta depois de abjurar os filmes do início de sua carreira, por entender que o poder os havia cooptado, se desloca para um lugar imprevisível. Ao lado disso, como num jogo, a teimosia se caracteriza pelo contínuo trânsito, pela insistência em encontrar uma articulação própria fora do sentido preestabelecido.

Para deter-se um pouco mais na atuação de Pasolini, observam-se as reflexões do pensador francês Georges Didi-Huberman, que no ensaio intitulado *Sobrevivência dos vaga-lumes*, tenta compreender a persistência de linguagens que desafiam o poder dominante. Para isso, ao longo de seu ensaio recolhe elementos afastados no tempo que favoreçam esse olhar sobre o que resiste apesar das injunções e do apagamento provocado pelos discursos massificadores da atualidade.

Didi-Huberman primeiramente se debruça sobre a correspondência trocada por Pasolini e seus amigos entre os anos de 1940 e 1954, que mostra a atmosfera de crescente ameaça em que viviam no período da Segunda Guerra. Durante o fascismo o excesso de controle sobre os indivíduos tinha como consequência a anulação das diferenças. No entanto, com a queda das principais ditaduras do período, o cineasta italiano percebe que os efeitos do regime anterior continuam atuando de modo ainda mais pernicioso, porque estão difusos no tecido social.

Em “O artigo dos vaga-lumes”, publicado em 1975 no periódico italiano *Corriere della Sera*, Pasolini afirma que primeiro na forma de repressão policial e aceitação estatal, e em seguida contando com o alheamento dos principais intelectuais de seu tempo, essa presença fascista ganha força e se intensifica. A metáfora do desaparecimento dos vaga-lumes surge como um alerta, de que mesmo as formas que resistiam de maneira vacilante ao

controle e ao arbítrio haviam desaparecido. Segundo Didi-Huberman: “Os vagalumes desapareceram, isto quer dizer: *a cultura*, em que Pasolini reconhecia, até então, uma prática — popular ou vanguardista — de resistência tornou-se ela própria um instrumento da barbárie totalitária” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 41).

O pensador francês, entretanto, observa que esses vaga-lumes não desapareceram, em verdade eles se deslocaram, cabendo ao olhar atento, segui-los e desvendar como essas existências vacilantes atuam na contemporaneidade. Segundo Didi-Huberman, tais existências têm como instrumento determinante a imaginação, que torna-se veículo de reinserção política da voz daqueles que tendem a ser apagados pelos discursos dominantes: “Afirmar isso a partir do minúsculo exemplo dos vaga-lumes é afirmar que em nosso modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 60-61). A imaginação religa o eu à sua alteridade e promove um processo de reengajamento do corpo na arte e nas práticas sociais. Por meio dela, é possível estabelecer a partir das inquietações do presente nexos não lineares com o passado.

3. O deslocamento para o estrangeiro

Deslocar-se em direção ao outro requer uma atitude de ruptura, sobretudo de busca por uma rota tangencial, que, ainda que aconteça sob uma vigência ideológica agressiva e arbitrária, escava um lugar propício à criação e a novas manifestações estéticas. Ángel Crespo demonstra ter procurado um espaço imprevisto quando em sua “*Nota del traductor*” esclarece as escolhas que tomou e as motivações que o impulsionaram na tradução de *Grande sertão: veredas*. Também comenta a linguagem do romance, explicando os problemas trazidos por ela para o seu trabalho, e tece ponderações acerca de traduções anteriores.

A relevância do livro é marcada por Crespo, que considera o romance de Guimarães Rosa um dos mais importantes da literatura brasileira. Em relação à linguagem, reconhece que a escrita do autor brasileiro não se enquadra nos padrões correntes do idioma. Por se misturar aos aspectos inerentes à oralidade, o romance se aproxima mais de uma história para ser contada do que para ser lida em solitário. Portanto, de acordo com Crespo, há a necessidade de recriar as aliterações e os efeitos sonoros para alcançar o *tono contable* que caracteriza o

original.

Em seguida Crespo critica as traduções precedentes, a francesa e a inglesa, por não terem se preocupado suficientemente com as particularidades linguísticas do romance, alternando entre a linguagem culta e a coloquial:

Gran sertón: veredas ha sido traducido al alemán, al francés y al inglés. Conocemos las traducciones a los dos últimos idiomas y, en ellas, sus autores no se han preocupado de mantener el clima lingüístico del original. Se trata de un francés y un inglés ortodoxos o levemente matizados, en ocasiones de cierto coloquialismo⁴ (CRESPO, 1975, p. 9).

Assim, a ética adotada pelo tradutor espanhol dialoga com a ética concebida por Berman em sua obra, sobretudo no lugar de relevo conferido ao estrangeiro no âmbito de seu trabalho com a linguagem. Ainda que não utilize os termos do pensador francês, Crespo avalia negativamente as traduções francesa e inglesa pelo seu antropocentrismo, ou seja, por não terem flexibilizado sua língua de maneira suficiente, ao ponto de se contaminarem com a diferença presente na obra de partida.

Entretanto, em *Gran sertón: veredas* é claro o interesse do tradutor em ir em direção a uma ética positiva, aceitando o risco de confrontar as leis da própria língua, para não bloquear a pluralidade que jorra do original. De acordo com Crespo:

Lo que nosotros hemos intentado es más expuesto a errores, pero también más congruente con el verdadero concepto de traducción; hemos tratado de aplicar al castellano el mismo instrumental que Guimarães Rosa ha aplicado al portugués y procurado efectos semejantes a los por él conseguidos. Nuestra traducción — consciente y escrupulosamente — tampoco se ajusta al castellano usual en literatura. Esta versión, como el original, no sólo no es académica: tampoco es corrientemente literaria. Y, no obstante, nos parece que se acercará tanto más al concepto de literatura de creación cuánto más se aproxime al original⁵ (CRESPO, 1975, p. 10).

Sua intenção é *acercarse* ao original e desse modo elaborar uma tradução que, em

⁴ Grande sertão: veredas foi traduzido ao alemão, ao francês e ao inglês. Conhecemos as traduções aos dois últimos idiomas e, nelas, seus autores não se preocuparam em manter o clima linguístico do original. Se trata de um francês e um inglês ortodoxos ou levemente matizados, em ocasiões de certo coloquialismo. [Tradução nossa]

⁵ O que nós tentamos é mais exposto a erros, mas também mais congruente com o verdadeiro conceito de tradução; tratamos de aplicar ao castelhano o mesmo instrumental que Guimarães Rosa aplicou ao português e procurado efeitos semelhantes aos por ele conseguidos. Nossa tradução — consciente e escrupulosamente — tampouco é correntemente literária. E, não obstante, nos parece que se aproximará tanto mais ao conceito de literatura de criação quanto mais se aproxime do original. [Tradução nossa]

contato com a obra de partida, possa realizar-se como criação ao lado da obra literária. Em diálogo com as proposições de Berman observa-se que Crespo toma para si a premissa básica do “puro tradutor”, que é a de que a sua atividade deve partir do estrangeiro, aceitando que do outro pode advir um contato violento que força a linguagem do tradutor a comportar-se de modo incomum, sendo estranha *como o original*.

Empenhar-se por uma relação de proximidade com o outro também é exceder os limites do texto literário e deslocar-se até ele sob uma perspectiva mais radical de confrontação. Observando a prática tradutória de Crespo e os meios por ele utilizados para atingir as idiossincrasias da cultura do outro, toma-se o texto de autoria do próprio tradutor, intitulado “Proshomenaje introductorio”, publicado na RCB no ano de lançamento da tradução de Crespo. Esse texto fez parte do número 21 da revista, dedicado a Guimarães Rosa, e foi republicado na segunda tiragem da revista em 2007.

Trata-se de um relato da viagem que ocorreu em 1965, quando Crespo estava no processo de tradução de *Gran sertón: veredas*. Sua história acontece no trecho da estrada que vai de Belo Horizonte a Brasília, quando em meio ao sertão mineiro o ônibus onde estava sofre um dano no motor e é obrigado a parar. Por esse motivo Crespo é levado a descer do ônibus, o que lhe proporciona um envolvimento maior com a paisagem que apenas via de relance da janela do veículo.

Primeiramente se atém às singularidades do cenário, à flora única, em particular à presença dos buritis, ao canto dos pássaros locais, ao curso dos rios e às veredas que se formam às suas margens. Em seguida conta que um japonês mostra-lhe um mapa da região. Os caminhos traçados e os pontos em destaque acendem a imaginação do tradutor, que se pergunta: “¿Sería posible que me encontrase en el mapa del japonés aquellos nombres del libro que estaba traduciendo, yo? La ciudad de Curvelo al Nordeste, y algo más allá de Corinto... Y los generales de Lassance, a nuestra izquierda, o sea tierra más adentro”⁶ (CRESPO, 1967, p. 108). O tradutor encontra-se no limiar em que os elementos da ficção se imbricam à realidade, ao lado disso, o ambiente com o qual se depara favorece a imaginação e a descoberta do novo em cada canto do cenário.

⁶ Seria possível que me encontrasse no mapa do japonês aqueles do livro que eu estava traduzindo? A cidade de Curvelo ao Nordeste, e algo mais além de Corinto... E os gerais de Lassance a nossa esquerda, ou seja, terra mais-adentro. [Tradução nossa]

Pela sugestão de alguém que Crespo não se recorda, vem a ideia de conhecer as proximidades. Seguem nessa pequena aventura o tradutor, o japonês e um casal jovem acompanhado de suas duas filhas. A primeira pessoa que encontram é uma mulher idosa, cujo filho havia fugido da seca e nunca mais retornado. Crespo a descreve como: “Mujer que jamás viera pueblo ni ciudad, lo común, ni juez de paz ni comadrona, pero temerosa de Dios y de los hombres. Respetuosa. Muy respetable. Madre de hija fina, delicada y sertanamente rozagante”⁷ (CRESPO, 1967, p. 108). A mulher os convida para comer e Crespo não só tem a possibilidade de provar o alimento servido como beber da água turva que a senhora lhes proíbe de pagar.

Outros encontros com pessoas do lugar são repassados por Crespo em seu relato, como o encontro com um coronel, dono de gados e de uma grande casa, que queria conseguir um professor ou professora para seus filhos, com um médico chamado Castro, que pensava ser parente do tradutor, e com um caçador, “hombre gente, magro como can corredor, de pie descalzo y duras suelas, endemoniado de hablador, raso creyente”⁸ (CRESPO, 1967, p. 109).

Todos esses encontros que têm como cenário o espaço descrito no romance, se baseiam na conversa e na escuta, como afirma Crespo: “Pues esta es mi verdadera experiencia de traductor [...] tras la conversación, sentados en el suelo, las espaldas en la pared”⁹ (CRESPO, 1967, p. 109). Aproximar-se do outro, misturar-se aos seus fazeres e suas palavras constitui a experiência buscada pelo tradutor no interior do sertão mineiro. Provar a língua do estrangeiro, como na expressão utilizada por Berman, é a chave para construir uma tradução ética. Por fim, Crespo admite: “Esta fue mi experiencia de traductor. Aquellas lenguas: los decires. Ellos organizaron mi gramática”¹⁰ (CRESPO, 1967, p. 109).

Observa-se, a partir desse relato, que Crespo em contato com a linguagem de *Grande sertão: veredas* teve a necessidade de ir ao encontro de uma experiência decisiva com a fala alheia, para melhor ser contaminado por suas palavras e para forçar-se a um deslocamento

⁷ Mulher que jamais viu povoado nem cidade, o comum, nem juiz de paz nem parteira, mas temerosa de Deus e dos homens. Respeitosa. Muito respeitável. Mão e filha fina, delicada e sertanejamente corada. [Tradução nossa]

⁸ Homem gente, magro como cão corredor, de pé descalço e duras solas, endemoniado de falador, raso crente. [Tradução nossa]

⁹ Pois esta é minha verdadeira experiência de tradutor [...] depois a conversação, sentados no chão, as costas na parede. [Tradução nossa]

¹⁰ Esta foi minha experiência de tradutor. Aquelas línguas: os dizeres. Eles organizaram minha gramática. [Tradução nossa]

ainda mais definitivo. Ao quebrar a rigidez do seu idioma e incluir uma língua que lhe é estranha, Crespo demonstra o interesse de elaborar uma linguagem que se articule do lugar da diferença. Entretanto o esforço para deportar a palavra estrangeira para o seu idioma traz novas problemáticas que elucidam aspectos ocultos na cultura de chegada e questionam os discursos rígidos das vozes de comando.

4. O retorno para casa

Barthes (2004) ao identificar a linguagem ao poder reconhece o seu caráter repressor que se manifesta no “desejo de agarrar”, no anseio de trazer para si as coisas e dominá-las. O problema suscitado pela linguagem é que para além dela não há expressão ou pensamento possíveis, como no conto “As portas da lei”, de Kafka, em que a vontade do camponês de atravessar a porta se defronta com o impedimento da sentinela e dos demais guardas que estariam nas portas seguintes. Nesse caso a força do guarda é confrontada com a fraqueza do camponês, que ainda na primeira passagem é barrado e não poderá seguir adiante. A peremptória impossibilidade de ver o que há depois das portas protegidas pelas sentinelas é comparável à impossibilidade humana de atravessar a linguagem para ver fora dela.

Assim, a linguagem, sendo o lugar do poder, revela um potencial coercivo e repressor sobre o homem. Semelhante a uma criatura que se volta contra o criador não há como fugir ao controle da linguagem, de modo que as vozes autorizadas se reúnem nos discursos legitimados pelas instituições e pelos próprios indivíduos, ao mesmo tempo em que se dispersa na palavra dos chefes, ou dos vários agentes autorizados a falar, ainda que as suas vozes sejam de contestação.

Para romper com o aparato fascista presente nos discursos de dominação, Barthes afirma que só é possível recorrendo-se ao recurso da *trapaça* que se dá como artifício e que não propicia um rompimento completo, apenas uma breve suspensão. Trapaceando a linguagem, utilizando-se desse mero artifício que entra no jogo já conhecendo sua impotência diante do oponente e admitindo sua indubitável queda, a escrita literária teima em procurar esse lugar de brevidade no próprio tecido das palavras. Crespo, ao optar por entregar-se à violência do estrangeiro e recriar a linguagem ao lado do original, utilizando-se de recursos

semelhantes aos do autor mineiro, consegue surgir como lampejo em meio à escuridão do estado fascista de Francisco Franco.

No artigo “Recepción en España de Gran sertón: veredas”, o professor Antonio Maura afirma que Guimarães Rosa já era reconhecido por Crespo como escritor relevante da nova prosa brasileira nas páginas da RCB desde 1963, quando também foi traduzido pela primeira vez, com o conto “O cavalo que bebia cerveja”. Quatro anos depois, veio a lume a tradução de *Grande sertão: veredas*, na qual Crespo revela ter optado pela máxima aproximação com o original, “en donde eran prioritarios el respeto a la oralidad del texto y a los neologismos y arcaísmos, que son propios tanto del particularísimo lenguaje de su autor”¹¹ (MAURA, 2007, p. 110).

Como constata o professor, a tradução de Crespo repercutiu e se prolongou para além de seu tempo:

No quisiera dejar tan mala impresión con estas afirmaciones que tienen, por otra parte, algo de verdad. En primer lugar, porque el número de ediciones se ha repetido desde la primera de 1967: Seix Barral realizó varias reimpressiones, como las de 1975, 1983 o 1985, sin contar con la ya mencionada de 1999 en Alianza Editorial. También, aunque no se cite, se pueden hallar las huellas de este libro y del mundo mítico rosiano en algunas novelas cuyo peso ha sido importante en la literatura española de la segunda mitad del XX¹² (MAURA, 2007, p. 122).

Ainda que não tenha obtido um êxito editorial expressivo, a obra de Crespo alcançou perenidade e se tornou um paradigma na tradução de *Grande sertão: veredas* para a língua de Cervantes, o que se torna claro na recente tradução argentina, publicada em 2009 pela editora Adriana Hidalgo, em que os tradutores Gonzalo Aguilar e Florencia Garramuño citam o trabalho de Crespo e ponderam a possibilidade de um outro caminho. Ou também nas palavras de autores espanhóis da atualidade como Ricardo Menéndez Salmón e José Ramón Ripoll, que colocam em evidência a importância do legado deixado por Crespo como tradutor, ao lado de sua atuação como escritor e ensaísta. Para Ripoll: “Una de las cosas que aprendí de

¹¹ Em que eram prioritários o respeito à oralidade do texto e aos neologismos e arcaísmos, que são tão próprios da particularíssima linguagem do seu autor. [Tradução nossa]

¹² Não quis deixar impressão tão ruim com essas afirmações que têm, por outro lado, algo de verdade. Em primeiro lugar, porque o número de edições se repetiu desde a primeira de 1967: Seix Barral realizou várias reimpressões, como as de 1975, 1983 e 1985, sem contar com a já mencionada de 1999 na Alianza Editorial. Também, ainda que não se cite, se pode encontrar as marcas deste livro e do mundo mítico rosiano em alguns romances cujo peso foi importante na literatura espanhola da segunda metade do século XX. [Tradução nossa]

él y de su gran legado fue a ser plural, a situarme fuera del texto y de mi contexto para contemplar la obra del otro en su justa dimensión, sin prejuicios y dejando atrás mis gustos y manías por un momento”¹³ (RIPOLL, 2014, on line).

Essa acentuada proximidade rompe com a estrutura do espanhol, gerando um falar estranho que não se coaduna com os padrões do idioma, o que instaura uma estranheza no público que muitas vezes é obrigado a olhar para a própria linguagem indagando-se sobre os seus efeitos ou simplesmente aceitando os vazios criados pelo texto. Esse esforço para desfigurar a palavra própria, como foi constatado por Barthes, é uma maneira de o autor “trapacear” a linguagem utilizando ela mesma, provocando rasgos em sua dura malha, capazes de revelar-lhe a opacidade oculta.

Ao se investigar as escolhas de Crespo tanto em sua tradução de *Grande sertão: veredas*, quanto em sua atuação frente à RCB, observa-se que elas atingiram fecundos efeitos políticos sobre a cultura e a literatura de seu país. Na década de 1960, a Espanha ainda estava sob a égide da ditadura do general Francisco Franco. O período que teve início no ano de 1936, só terminou efetivamente com a morte do general em 1975.

A Espanha, entre os anos 1933 e 1935, foi marcada pelo governo da Frente Popular, de cunho socialista, que conferiu prioridade à educação e à cultura compreendidas como forma de alcançar a liberdade. É neste período que o grupo “*La Barraca*”, do poeta e dramaturgo Federico García Lorca, viaja pelo interior do país difundindo o teatro clássico. Todavia, iniciativas como a reforma agrária e a concessão de maior autonomia às comunidades que a reivindicavam, País Vasco e Catalunha, desagradaram os segmentos conservadores formados pelos militares, pelo clero e pelos proprietários de terra, que se reuniram no partido denominado *Falange*.

Com a chegada de Franco ao poder os atritos internos se intensificaram, gerando uma sangrenta guerra civil, que durou de julho de 1936 a abril de 1939, patrocinada pelas grandes potências totalitárias da época, a Alemanha e a Itália. A primeira sobretudo utiliza o ensejo para realizar seu treinamento bélico. Segundo a professora Maria do Carmo Cardoso da Costa, no artigo “Cultura e resistência na guerra civil espanhola” (2009): “Em fins de julho de 1936,

¹³ Uma das coisas que aprendi dele e de seu grande legado foi a ser plural, a me situar fora do texto e de meu contexto para contemplar a obra do outro em sua justa dimensão, sem preconceitos e deixando atrás meus gostos e manias por um momento. [Tradução nossa]

os franquistas receberam farto auxílio desses governos em material de guerra, técnicos e combatentes, transformando a Espanha num grande campo de experiências para os militares nazistas” (COSTA, 2009, p. 3-4).

Esse cenário fechado à livre manifestação do pensamento e à expressão da cultura encarcerou e exilou muitos intelectuais e escritores, como Miguel Hernández e Antonio Machado. Nesse contexto a atividade tradutória de Crespo se destaca como uma experiência de declínio que, no entanto, tornou possível a sobrevivência de uma forma dissonante. Como o lampejo de um vaga-lume, trouxe ao ambiente cultural da época uma linguagem que desafiava o poder hegemônico.

Didi-Huberman cita a atuação de Georges Bataille à frente do caderno *Actualité*, que reunindo textos de autores como Ernst Hemingway, Albert Camus e Maurice Blanchot era destinado à “Espanha Livre”. Por meio deste periódico, segundo Didi-Huberman, Bataille “reencontrava o sentido político de toda a experiência” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 147). A atividade de Crespo na direção da RCB também se faz como uma atividade política, contudo, por acontecer dentro do solo espanhol, atua como “um cavalo de Troia”, segundo a professora da Universidade Pompeu-Fabra, Pilar Gomes Bedate, no artigo “A recepção de Guimarães Rosa na Espanha: a Revista de Cultura Brasileña” (2009). No referido artigo, a professora comenta a relevância e o aspecto político presente no periódico dirigido pelo tradutor. De acordo com Bedate, o objetivo da revista excedia a mera divulgação dos acontecimentos artísticos de um país latino-americano:

Os fatores que a conformaram como um suporte cultural que, longe de oferecer ao leitor espanhol somente notícias de um país distante e exótico, queria também informar sobre as questões de atualidade que eram debatidas no mundo intelectual brasileiro da época [...] e revitalizar, com isso, as propostas artísticas da Espanha franquista que, por um lado, esquecera (ou rejeitara) a herança das vanguardas e, por outro (entre os setores de oposição ao regime), aderira ao realismo marxista (BEDATE, 2009, p. 102).

A RCB surgia como uma possibilidade de criação no interior de um regime totalitário, o que era perceptível na própria organização da revista que reunia traduções, ensaios e críticas de arte, assinadas por intelectuais brasileiros e espanhóis. Oculta sob um patrocínio institucionalizado, da Embaixada do Brasil em Madri, a revista abria frestas no horizonte

fechado imposto por um governo que perseguia o livre pensamento e censurava as expressões artísticas.

Didi-Huberman, ao se ater à concepção de Bataille sobre a importância da experiência nos momentos de paralisia afirma: “A experiência estaria para o saber assim como uma dança na noite profunda está para uma estase na luz imóvel. Ora, na noite, nem o olhar nem o desejo cessam, capazes de aí encontrar lampejos inesperados: o sujeito da experiência” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 144). Nesse aspecto, a noção de tradução transmitida por Crespo, assinalada por ele no relato de “*Proshomenaje*”, enfatiza uma prática tradutória baseada na experiência direta com a diferença, irrompendo como um dos últimos lampejos possíveis em solo espanhol durante a época de crise.

Em seu artigo, Bedate se refere a um modo de contestação que ao mesmo tempo em que procura se ocultar, atua de forma radical no pensamento de seus contemporâneos:

Àngel Crespo, que quando foi encarregado da fundação e direção da *Revista de Cultura Brasileña* já era um conhecido opositor da ditadura e defensor da renovação da linguagem artística como meio para mudar a mentalidade e, com isso, a sociedade, encontrou na literatura brasileira daquele momento exemplos de grande interesse para apoiar suas ideias. De sua amizade com João Cabral de Melo Neto — então diplomata na embaixada de Madri — e da afinidade política e estética que tinham nasceu a linha ideológica da *Revista*, dedicada não só a propagar a cultura brasileira no exterior, mas também a difundir na Espanha, através de uma publicação não submetida à censura oficial, as questões “subversivas” de estética, tanto para a cultura franquista como para seus opositores, que aceitavam as diretrizes do partido comunista (BEDATE, 2009, p. 102-3).

Em contato com a literatura brasileira, utilizando-se do subterfúgio de divulgação de uma literatura estrangeira, a revista dirigida por Crespo propiciou uma abertura que possibilitava a realização da experiência estética em sua potência transgressora. Ao lado disso, se situou como uma faísca capaz de provocar as mentalidades e influenciar o fazer poético e artístico que encontrava-se estagnado. Didi-Huberman, comentando o texto *La nuit* de Bataille, aponta uma fala tangencial, que ao não remeter-se diretamente aos acontecimentos do presente, pode melhor apreendê-los. Nota-se que, assim como Bataille, Crespo sem interpelar diretamente a ditadura vigente, contestava seus preceitos de dominação que reprimiam as inovações estéticas e exerciam controle sobre o pensamento.

Ao lado disso, como assinalou Bedate ao fim do excerto supracitado, a subversão para

a qual apontava a revista buscava contestar não só o autoritarismo presente no discurso franquista, mas também se contrapunha ao discurso dos opositores pertencentes ao partido comunista. Essas tendências, a franquista e a comunista, ainda que opostas caracterizam-se conjuntamente como vozes autorizadas, como afirma Barthes, que se utilizam da linguagem em sua identificação direta com o poder para impor seus preceitos e coibir manifestações divergentes.

A tradução de *Grande sertão: veredas*, realizada no período em que Crespo ainda dirigia o periódico, se insere na intenção de contestar os defensores da estética realista tradicional, partidários do conservadorismo. De acordo com Bedate, Crespo “traduz literalmente o título brasileiro com a intenção expressa de incorporar ao castelhano da península os termos ‘sertão’ e ‘veredas’ no sentido que deveriam adquirir através da leitura do romance” (BEDATE, 2009, p. 104-5).

Os aspectos inovadores trazidos pelo tradutor espanhol em seu *Gran sertón* e os aspectos inerentes à própria prática tradutória revelados no processo adotado por Crespo revelam a quebra de paradigmas e a possibilidade de ampliação de horizonte apesar das restrições impostas pelo regime ditatorial. Essas características colocam a atividade da revista como um lampejo, que abrangendo um período curto de oito anos, atravessou uma época de crise do pensamento e da imaginação instaurando um lugar de valorização da experiência. Ao mesmo tempo, a prática do deslocamento utilizada por Crespo propiciou a aparição de uma nova forma capaz de influir no presente e perdurar no tempo.

Conclusão

Como tradutor de *Grande sertão: veredas* e enquanto diretor da *Revista de Cultura Brasileña*, Crespo demonstrou compreender sua atividade para além dos limites impostos pelo Estado autoritário. Ao optar pelo deslocamento, por ir em direção ao outro, em busca de uma verdadeira experiência como tradutor, Crespo projetou a sua obra para um horizonte mais amplo e a inseriu no contexto político de resistência ao *status quo* dominante em seu país.

Ao adotar um posicionamento ético, como o compreende Berman, o tradutor espanhol tentou *acercarse* da cultura de partida, forçando a sua língua a ser afetada ao máximo pela

diferença proveniente do lugar do estrangeiro. Nota-se que Crespo procurou tornar a sua língua mais flexível e suscetível a mudanças. Esse esforço para conduzi-la ao lugar do outro foi coerente com seu projeto tradutório, revelado em sua *Nota del traductor*, em que não só observa a ausência desse deslocamento ético em outras traduções do mesmo romance, como justifica essa necessidade na apreensão das particularidades que permeiam *Grande sertão: veredas*, em seu *tono contable* e nas inovações que realiza. A experiência com o romance se deu tanto no contato com a obra como na relação direta com o espaço ao qual a história se remete. Em sua viagem para o sertão, Crespo pôde articular os nexos com o espaço da obra por meio do olhar e da escuta, interagindo com as pessoas do lugar, contando e ouvindo histórias.

Observa-se também que o tradutor estava ciente da relevância de sua escolha ao verter para sua língua uma obra em que a linguagem é profundamente elaborada. Deste modo, intentou trapacear em seu idioma, buscando suspender mesmo que por um breve instante o cerceamento e a opressão que estavam inscritos na língua pelo poder dominante e por suas formas políticas de oposição. O caminho de uma tradução criativa e ética contribuiu para que o tradutor espanhol realizasse uma outra forma de deslocamento, como descreve Barthes, de esforço por escavar um lugar sempre novo, fora dos discursos que utilizam-se de padrões fixos e regras pré-determinadas.

Assim, estimulando um olhar atento à procura de formas de expressão de vanguarda que resistissem ao apagamento imposto pelas vozes totalitárias, não só a tradução de *Grande sertão*, mas também a atividade de Crespo como diretor da RCB se constituíram como formas capazes de sobreviver à censura e ao controle impetrados pela ditadura franquista. Como afirmou Didi-Huberman, Bataille redescobre o potencial político da experiência ao organizar a revista *Actualité*. Esse potencial também é desperto por Crespo, que de um modo particular atua na difusão de novas linguagens apesar das pressões que o governo exercia contra os intelectuais e artistas da época. Sob uma perspectiva mais ampla, contaminando-se com a linguagem do outro, Crespo promoveu uma transgressão silenciosa. Ao ocultar-se por meio de um subterfúgio político, criou um lampejo de resistência capaz de fecundar com a fala estrangeira a própria linguagem.

Referências

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

BEDATE, Pilar Gómez Bedate. A recepção de João Guimarães Rosa na Espanha: a Revista de Cultura Brasileña. In: CHIAPPINI, Lígia & VEJMEKKA, Marcel (Orgs). *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Helder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderling*. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EdUSC, 2002.

COSTA, Maria do Carmo Cardoso da. Cultura e resistência na guerra civil espanhola. In: *Cadernos Neolatinos*. Rio de Janeiro, v. 9, n. 7, p. 1-7, jul./ dez. 2009. Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/neolatinas/media/publicacoes/cadernos/a9n7/maria_costa.pdf> Acesso em: 31 jul. 2014.

CRESPO, Ángel. Breve antología de Guimarães Rosa. In: *Revista de Cultura Brasileña*. n. 21. Madrid: Embajada de Brasil, 1967.

_____. Proshomenaje. In: *Revista de Cultura Brasileña*. n.5. Madrid: Embajada de Brasil, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Consuelo Salomé. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

MAURA, Antonio. Recepción en España de *Gran sertón: veredas*. In: *Revista de Cultura Brasileña*. n.5. Madrid: Embajada de Brasil, 2007.

RIPOLL, José Ramón. La vida plural de Ángel Crespo. In: *Centro Virtual Cervantes: Ángel Crespo*. Disponível em: <<http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/crespo/bonilla.htm>>. Acessado em: 08 dez. 2012.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

_____. *Gran sertón: veredas*. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1975.

_____. *Gran sertón: veredas*. Trad. Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

SALMÓN, Ricardo Menéndez. Elogio del traductor. *Centro Virtual Cervantes*: Ángel Crespo. Disponível em: <<http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/crespo/salmon.htm>>. Acesso em: 08 dez. 2012.

DA ASCENÇÃO DA BURGUESIA AO CAPITALISMO: AS METAMORFOSES DO ROMANCE

Sidinei Eduardo Batista¹

Luiz Carlos Ferreira Migliozi de Mello²

RESUMO: Desde a sua origem à contemporaneidade, o Romance tem lutado contra as mais diversas desconfiças em relação a sua perenidade no universo literário; tendo, inclusive, a sua morte profetizada pelos mais diversos estudiosos do gênero e de outras áreas do conhecimento que se interessam pela arte. Muito, dessa postura, se deve ao fato de o Romance ter gênese paralela à ascensão da burguesia e dela ser a maior expressão artística. Antes de qualquer coisa, essa avaliação parte de pressupostos econômicos e políticos, indicando o velho desejo dos discípulos de Marx.

Palavras-chave: *Modernidade X Pós-modernidade; Literatura Brasileira; A Santa do Cabaré.*

RÉSUMÉ: Depuis son origine à la contemporaine, le roman a combattu plusieurs doutes quant à sa viabilité dans l'univers littéraire. Cet attitude est due au fait que la genèse du Roman ont parallèlement à la montée de la bourgeoisie et à lui la plus grande expression artistique. Avant toute chose, cet évaluation se remettre des hypothèses économiques et politiques, en indiquant le vieux désir des disciples de Marx.

Mots-clés: *Modernité X Postmodernité; Littérature Brésilienne; A Santa do Cabaré.*

Introdução

O Romance surgiu imbricado no seio da sociedade burguesa europeia que ascende ao poder econômico entre os séculos XVII e XVIII. Entretanto, é no século XIX que o gênero triunfa e se constitui como a *epopeia burguesa*, como relata Féher (1972).

Por sua gênese, o Romance é associado ao sentido de Capitalismo e este é com certeza o principal motivo que tem abalizado algumas previsões sobre o fim do romance, ainda nos dias de hoje. Não temos por interesse, no espaço deste artigo, de entrar no debate político-ideológico que tem movido grandes nomes dos Estudos Literários a tal postura. Como foi o caso de Georg Luckács em sua obra *Die Theorie des Romans*. Todavia, concordamos com a

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina.

² Doutorado em Semiótica e Linguística Geral pela Universidade de São Paulo. Professor do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina.

assertiva de Freadman e Miller (1994) que garantem que “é preciso constatar que a teleologia, de Marx, não se materializou e que isso não vai acontecer”. Os autores continuam a respeito do assunto:

O capitalismo não se autodestruiu (como ele pensava que ocorreria): pelo contrário, é o socialismo marxista-leninista que parece estar se autodestruindo; o poder efetivo não passou ao proletariado (nos países capitalistas ou comunistas), e o estado de comunismo puro (harmonioso, sem classes sociais) projetado em *A ideologia alemã* e em outras obras não chegou a existir. Nessa medida, as teorias de Marx ficaram profundamente comprometidas, tanto no que diz respeito a suas capacidades de previsão quanto no que se relaciona a suposta descoberta de “leis” do desenvolvimento histórico. (FREADMAN & MILLER, 1994, p. 100).

Acreditamos que o Romance tem, assim como o Capitalismo, se metamorfoseado e se adequado à condição do desenvolvimento histórico desde o seu surgimento. Mas, apesar de muitas transformações ao longo do tempo, ambos seguem firmes e fortes. Não dislumbrarmos ou fazemos coro a uma ideologia finaceira, de fato, hostil e desumana; que tem propagado grande parte das desgraças sociais no mundo. Contudo, como pesquisadores, interessamo-nos pelo estudo do Romance enquanto gênero literário. Sobretudo, vemos nele um dos canais que mais ecoam as vozes que agonizam no mundo das desigualdades.

Nesse sentido, o interesse deste trabalho é observar como o Romance tem se materializado desde a sua matriz embrionária, e, para tal, apresentamos uma citação do grande poeta Jorge Luis Borges, cujas afirmações são sempre de grande relevância:

É pena, porém, que a palavra “poeta” tenha sido fracionada. Pois hoje em dia, quando falamos poeta, pensamos apenas em quem profere líricas, à maneira de passáro [...]. Ao passo que os antigos, quando falavam poeta – um fazedor -, pensavam nele não somente como quem profere essas agudas notas líricas, mas também quem narra uma história. (BORGES, 2001, p. 49)

Percebe-se que Borges se refere ao que ele supõe que seja a mais antiga forma de narrar: a épica. Para ele, na épica – e ele estende o mesmo raciocínio aos evangelhos como uma espécie de épica divina -, pode-se encontrar todo tipo de coisa. Mas “a poesia, como

disse, foi fragmentada; ou melhor, de um lado temos o poema lírico e a elegia, de um outro temos o narrar uma história – o romance”. (BORGES, 2001, p. 57).

Ao considerarmos o romance e a épica, somos tentados a pensar que a diferença principal está na diferença entre verso e prosa, entre cantar algo e enunciar algo. Mas acho que há uma outra maior. A diferença está no fato de que o que importa na épica é o herói – um homem que é um modelo para todos os homens. Ao passo que a essência da maioria dos romances, como salientou Mencken, reside na aniquilação de um homem, na degeneração do caráter. (BORGES, 2001, p. 57).

Ele conclui seu pensamento afirmando que os enredos são correlatos às metáforas, e, como tais, pertencem somente a uns poucos modelos. Em nossa época, o crítico exclama que mesmo com duas guerras mundiais, delas não surgiram, de um modo ou de outro, nenhuma épica – exceto talvez os Sete Pilares da sabedoria ... “neste encontro muitas qualidades épicas. Mas, o livro é narrado pelo próprio herói, e tem assim algumas vezes de se rebaixar, se fazer humano, se fazer crível demais”. (BORGES, 2000, p. 59). Dessa forma, os Sete Pilares da sabedoria cai nas armadilhas do romancista.

Sobre essa evolução da epopeia para o romance, Lukács aponta para o fato de que o romance, em sua estrutura formal, não suportaria toda essa evolução. Leonardo (2008) aponta para o fato de “Lukács concluir que a epopeia estava em sintonia com a sociedade do seu tempo, que vivia em harmonia, e seus heróis eram os ícones dessa harmonia: suas vidas e seus destinos já estavam traçados”. (LEONARDO, 2008, p. 18). A respeito do romance, o autor afirma que ocorre “justamente o contrário: a sociedade apresenta-se de forma degradada, suas ações são guiadas pelo acaso e por uma eterna busca de sentido”.

Partindo dessa orientação, aprendemos que os heróis, representados no romance, apresentam muito mais perguntas do que respostas e “há um abismo entre eles e a sociedade” (LEONARDO, 2008, p. 18).

A epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade da vida. A estrutura dada do objeto [...] aponta para a intenção de configuração: todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporada à

configuração e não podem e não devem ser encobertos por meios composicionais. Assim, a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo. (LUKÁCS, 2001 *apud* LEONARDO, 2008, p. 18)

Inseridos na nova sociedade burguesa ou produtos dela, os heróis romanescos refletem o individualismo exacerbado, originado a partir de um valor burguês, contraditório aos valores da sociedade épica. Sendo assim, “O herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre se considerou traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas coletivo” (LUKÁCS, 2001, p. 67). O autor apresenta o problema da forma romanesca, postulando que ele tenta buscar a totalidade da vida em um mundo degradado, onde há, cada vez mais, um distanciamento entre o herói e seu destino.

Fatalmente, o Romance apresenta-se marcado pelo paradoxo, pela ausência e pela busca, o que constitui, assim, uma nova psicologia para o herói, que está sempre à procura de algo, de sentido para sua vida, e não mais para a comunidade. Cabe aqui a denominação herói problemático, que habita um mundo degradado, mas que, ao mesmo tempo, busca atribuir sentido a esse mundo (a totalidade do ser). Esse herói dividido, que não tem à sua frente uma sociedade harmônica, mas configurada em mosaico, trabalha na oposição do ideal da epopeia, pois o herói romanesco tem a missão de fazer refletir o individual na totalidade de uma sociedade degradada, gerando, dessa forma, um herói problemático, incapaz de apresentar respostas a tantas perguntas.

Benjamim (2000), ao descrever os pressupostos da modernidade, evocados por Baudelaire, oferece-nos uma caracterização para o herói que se perde em torno do próprio eixo:

Seu herói é tão forte, tão cheio de sentido, tão harmonioso, tão bem construído como aqueles barcos de vela. Mas o mar alto acena em vão para ele. Porque uma má estrela guia a sua vida. A modernidade revela-se como sua fatalidade. Nela o herói não está previsto; ela não tem emprego para este tipo. Ela amarra-o para sempre no porto seguro; abandona-o a uma eterna ociosidade. Nesta sua última incorporação o herói aparece como dandy. (BENJAMIN, 2000, p. 28)

No âmago dessa discussão é que se insere a leitura do Romance, de Moacir Japiassu, *A Santa do Cabaré Cordel Pós-moderno de Amor e Morte*, no qual temos o protagonista Ladislau Cardoso como exemplo desse herói que representa o sujeito, da modernidade, que foi dogmaticamente descrito como indivíduo, mas na verdade, sempre foi um elemento multifacetado.

1. Da Modernidade à Pós-modernidade à brasileira

No Brasil a modernidade implica não somente uma ampla renovação artística e cultural, mas, sobretudo, a afirmação da consciência e da identidade brasileiras. Esse último dado particulariza e diferencia a modernidade brasileira em relação à europeia, pois aquela, nutrindo-se desta, consegue rumar em direção às fontes mais genuínas da cultura do país. Tais assertivas são sustentadas pela perspectiva de Candido (1985, p. 109), para quem “a evolução da vida intelectual brasileira sempre esteve ligada à dialética do localismo e do cosmopolitismo, ora em arrojos do mais radical nacionalismo, ora entregando-se aos padrões europeus”.

No entanto, para o teórico, há dois momentos distintos que revitalizam toda a inteligência brasileira e subvertem os seus rumos: o Romantismo no século XIX e o Modernismo do século XX, os quais se inspiram no exemplo europeu, mas alteram tal dialética. Mais do que isso, a modernidade literária brasileira da geração do decênio de 1922 instaura um novo jogo de forças, no qual o localismo se impõe, utilizando-se das armas tomadas do arsenal cultural europeu:

Os nossos modernistas se informaram, pois rapidamente da arte europeia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe do brasileiro [...] Desrecalque localista; assimilação da vanguarda europeia [...] mostrar como somos diferentes da Europa e como, por isso, devemos ver e exprimir diversamente as coisas (CANDIDO, 1985, p. 121).

A partir dessa atitude, segundo Candido, a ambiguidade de ser um povo mestiço, de influências africanas e ameríndias, dantes amainada e percebida como sentimento de inferioridade, passa a ser vista como superioridade pela ótica dos escritores modernistas da fase heroica. Para tanto, foi preciso assimilar o processo artístico europeu, as ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara e, assim, libertar os elementos recalçados da cultura brasileira como: a arte primitiva, os mitos, as lendas, o folclore e os dados populares comprimidos pelo academismo (CANDIDO, 1985, p. 120-121).

A essa torrente de significações da Modernidade Brasileira não sairia imune à poética, com a entrega absoluta ao verso livre, com a aproximação da prosa e do ritmo libertário. A lírica seduzir-se-ia pelo cotidiano, pela linguagem coloquial, pelo mundo prosaico, pela ironia e pela liberdade incessante de criação (CANDIDO, 1972).

Em relação à pós-modernidade, Proença Filho considera que no Brasil parece repetir-se o que aconteceu em relação ao Modernismo:

A arte literária que se realiza no país a partir, aproximadamente, de 1955 até os dias atuais, traz a marca da especificidade em relação aos traços culturais predominantes na contemporaneidade dos países desenvolvidos e só em alguns pontos concretiza dimensões pós-modernas. (PROENÇA FILHO, 1995, p. 372.)

É importante lembrar que, nesse período, o país viveu acontecimentos políticos e sociais extremamente significativos e mobilizadores. As oscilações do poder, as implicações ideológicas, políticas, econômicas e sociais que as envolveram e envolvem, conduziram e conduzem a repercussões na criação literária e nas atitudes dos artistas. Embora não determinem nem expliquem a ação criadora, atuam como elementos condicionadores que podem ajudar, entre outros aspectos, a compreender a significação cultural das manifestações literárias a esse tempo tornadas realidade no Brasil.

A prosa tem sido muita valorizada, nesse período, segundo Proença Filho (1995, p. 388.). Tanto o romance quanto o conto envolvem temática variadíssima, que vai desde a caracterização de problemas individuais até os espaços do imaginário em aberto, passando por espaços relevantes à realidade social brasileira:

Nesse âmbito, embora, em escala não muito significativa, figura a narrativa centrada no fantástico, de tanta presença na literatura latino-americana contemporânea. É o caso de Murilo Rubião e J.J. Veiga, por exemplo. Ressalta também o romance-reportagem, de que são excelentes exemplos obras de José Louzeiro. A realidade mais próxima no tempo brasileiro começa a frequentar a narrativa longa e curta a partir do final dos anos 70, e ganha singular destaque; é ver como os romances de Márcio Souza, Ivan Angelo e Ignácio de Loyola Brandão, por exemplo. (PROENÇA FILHO, 1995, p. 390,)

Baseados em Proença Filho, (1995, p. 390), podemos afirmar que, nas três últimas décadas, a cultura brasileira tem vivido sob o signo da multiplicidade, seja na área política, social ou artística. Nesse último espaço, convivem atitudes modernistas, umas estabilizadas, outras ultradimensionadas; procedimentos de vanguarda que tiveram seus altos momentos de realização e viveram o declínio, sem terem sido plenamente absorvidos pelo consumo avaliador; numerosos posicionamentos singulares na área do romance, da poesia, do conto e mesmo do teatro, que estão aguardando o estudo dos especialistas para a plena compreensão de sua representatividade; aproximações e cruzamentos de manifestações das chamadas cultura erudita e cultura popular; emergência e presença forte de manifestações paraliterárias. Certo é que, em alguns casos, presentificam-se traços da Pós-modernidade e, em outros, peculiaridades: justifica-se, assim, falarmos de Pós-modernismo na Literatura Brasileira.

Proença Filho acrescenta que:

Por outro lado, diante de todas as manifestações, dentro e fora do Brasil, observa-se que a cultura contemporânea se apresenta extremamente multifacetada. O ritmo acelerado do progresso científico e tecnológico, as viagens interplanetárias, a filosofia existencialista, o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, com atuação acentuada no comportamento individual, a “aldeia global” em que se transformou o mundo, convertido numa civilização planetária, quebra dos tabus tradicionais em todas as áreas, problemática religiosa, as mudanças de valores e comportamentos nas relações afetivas, as tentativas de controle de controle demográfica, os conflitos bélicos, as questões políticas e sociais, a ameaça da guerra nas estrelas e, mais recentemente, a terrível presença de patologias capazes de dizimar a própria humanidade, se não for encontrada a tempo solução salvadora, nesse complexo cultural, revela, espelha, denuncia, aliena-se,

identifica-se, ultrapassa e, questionada, deixa em aberto a sua nova e incógnita estruturação. (PROENÇA FILHO, 1995, p. 390.)

A Literatura Brasileira segue a mesma via que seguem as outras literaturas em plano mundial. Em princípio, entendemos que a literatura contemporânea, seja ela brasileira ou não, é orientada pelo texto que o autor escreve. Lyotard (1986, p. 81), nesse sentido, afirma que “o artista e a obra que ele produz não são governados por regras preestabelecidas, e não podem ser julgados segundo um julgamento determinante, pela aplicação de categorias comuns ao texto ou à obra”. A produção artística (ou literária) como afirma Jameson (1991, p. 42) “é a representação de um dos temas mais em voga na teoria contemporânea, o da morte do próprio sujeito – o fim da mônada, do ego ou do indivíduo burguês [...] no descentramento do sujeito, ou psique antes centrado”. Em suma, o artista reproduz em sua obra o senso, ou falta dele, que o sujeito (homem) procura pelas trilhas da pós-modernidade.

2. Da Modernidade À Pós-Modernidade, Nos Enlaces D’A Santa Do Cabaré

Lançamos neste subtítulo o sintagma da modernidade à pós-modernidade, por entendermos que essa composição sugere que vivemos em um momento de transição básica entre dois períodos, o que constitui o alicerce da obra estudada. De fato, entendemos esse momento histórico, a contemporaneidade, ainda como um momento de transição, contudo não acreditamos em uma ruptura da modernidade com a pós-modernidade. Como afirmamos, na maior parte das vezes por meio de comentários de pesquisadores consagrados, propomos o conceito de pós-modernidade atrelado ao conceito de modernidade.

Falar em pós-modernidade como um rompimento claro com a modernidade nos suscitaria muitas objeções, e uma das principais delas se coloca na afirmação de Giddens (1991): “falar da pós-modernidade como suplantando a modernidade parece invocar aquilo mesmo que é (agora) declarado impossível: dar alguma coerência à história e situar nosso lugar nela”.

A Santa do Cabaré, de muitas maneiras, tenta nos oferecer subsídios para que a postulemos como uma obra (tipicamente) pós-moderna. Contudo, duvidamos desses

apontamentos, pois, de um modo geral, a obra é irônica, debocha das estruturas sociais e das próprias estruturas literárias. Pode ser que tenhamos aqui apenas mais um gracejo da obra para com o leitor, pois, ao olharmos mais friamente para ela, vem-nos sob a suspeita de que o termo pós-moderno reafirme ainda mais as suas características modernas. Por exemplo, estruturalmente, o romance não traz nenhuma grande inovação, nem um leitor teria problema para localizá-lo entre os gêneros literários como um romance. Comparado com outras obras do mesmo período, tomemos, por exemplo, *Mínimos Múltiplos Comuns*, de João Gilberto Noll, que o próprio escritor prefere chamar de instantes ficcionais, temos uma enorme dificuldade para localizarmos o conjunto de textos que se hibridizam entre a prosa e a poesia. No caso de Japiassu, não há dificuldade similar àquela apresentada pela obra de Noll, pois o texto se coloca de maneira muito clara estruturalmente.

Se, por um lado, estruturalmente *A Santa do Cabaré* mantém um conjunto que oferece a sensação de certo conforto ao leitor, por outro, a proposta temática da obra em diversos momentos coloca-se de maneira conflituosa, a começar pelo intenso diálogo que ela busca com outras artes, sobretudo, com artes de tempos passados.

Aliás, ao buscar referências em artes do passado, a composição d'*A Santa* coloca-se a par do propósito, se não do conjunto de pressupostos da modernidade, ou pelo menos do mais visionário escritor da época, que utilizou o mesmo expediente para exacerbar um dos pontos mais controversos de sua obra. Entretanto, no caso d'*As Flores do Mal*, a antiguidade de Baudelaire é a romana. Só em um lugar a antiguidade grega penetra no seu mundo. A Grécia forneceu-lhe a imagem da heroína que parecia digna e possível de ser transposta para a modernidade. A esse respeito, Benjamin esclarece que:

É dedicado ao amor lésbico. A lésbica é a heroína da modernidade. Nela, um motivo erótico de Baudelaire — a mulher, que testemunha a dureza e masculinidade — foi penetrado por um motivo histórico — o da grandeza do mundo antigo. Isto faz com que a posição da mulher lésbica nas *Fleurs du Mal* seja inconfundível. (BENJAMIN, 2000, p. 23)

No romance de Japiassu, temos narrada a passagem da atividade sexual entre Vanda e Sinhá Odete. Em meios às carícias trocadas entre ambas, temos o início da revelação do segredo da primeira. O século XIX, sem restrição, disserta Benjamin (2000), começou a

empregar a mulher no processo de produção fora de casa. Predominantemente de maneira primitiva, empregou-a nas fábricas:

Era óbvio que traços masculinos tinham que surgir nela no decorrer do tempo, porque o trabalho na fábrica a condicionava, sobretudo a enfeiava. As formas mais elevadas de produção, e a luta política poderiam favorecer traços masculinos de maneira mais nobre. (BENJAMIN, 2000, p. 26).

Ao invocar a figura de Baudelaire e, por extensão, a modernidade, caminhamos mais além na obra *A Santa do Cabaré*.

A narrativa que nos reporta à saga da caatinga, no sertão pernambucano, faz o leitor mais exigente ficar com a sensação de que o narrador não está comprometido com os fatos do enredo. Entretanto entendemos que essa forma de narrar, em terceira pessoa, sem se fixar em um ponto específico, seja uma maneira de representar a capacidade deficitária de focalização do sujeito contemporâneo.

De outro modo, podemos ainda retomar as críticas de Benjamin a respeito do esfacelamento do ato de narrar, que tem cedido seu lugar à informação. O enredo torna-se fragmentário, contudo oferece uma maior coloração das páginas, sugerindo que há mais de um segmento narrativo. Assim, o romance apresenta uma divisão por meio de pequenos cortes na narrativa, que a tornam composta de fragmentos curtos (“contos”), permeada de letras de músicas, de poesias (cordel) e de alusões ao cinema, à televisão etc.

O narrador na *Santa do Cabaré*, em terceira pessoa, como dissemos, é considerado o narrador por excelência; ele teve seu período áureo no romance do século XIX. É impessoal, pretensamente objetivo e se comporta como um verdadeiro Deus, não só por tirar as personagens do nada, mas também por ter onisciência. Ele está em todos os lugares ao mesmo tempo; abarca com o seu olhar a totalidade dos acontecimentos, o passado como o presente; é ele quem descreve o ambiente, a paisagem, quem estabelece as relações de causa e efeito, quem analisa as personagens.

No entanto, esse narrador, nas aventuras e nas desventuras de Belo Jardim, permite-se narrar os fatos de maneira superficial, fugidia. A focalização das personagens se dá justamente pelo emaranhado entre elas próprias. Mesmo para as personagens que temos por

protagonistas, o narrador não se encarrega de descrever seus embates psicológicos. Aliás, elas os têm muito, todavia eles se concretizam nas suas ações, e é assim que o leitor é capaz de percebê-las. O nosso narrador tem pressa. Embora a estrutura do romance seja linear, alguns aspectos são captados pelo autismo das personagens com a multidão. Aliás, esse é mais um elemento muito caro aos escritores e às obras do século XIX, sobretudo a de Baudelaire que localiza seu herói no seio dela:

A multidão: nenhum tema se impôs com mais autoridade aos literatos do século XIX. A multidão — grandes camadas para as quais a leitura se convertera em hábito — começava a organizar-se como público. Surgia no papel de cliente; queria — como os poderosos nos quadros da Idade Média — encontrar-se no romance contemporâneo. (BENJAMIN, 2000, p. 43)

Mantemos o diálogo com Benjamin, pois ele garante que a multidão metropolitana suscitou nos primeiros que a olharam nos olhos, angústia, repugnância e medo (2000, p. 51). Segundo ele, em Edgar Allan Poe, por exemplo, a multidão tem algo de bárbaro; a disciplina, só com grande dificuldade, a freia. Posteriormente, James Ensor não se cansará de opor-lhe disciplina e selvageria. Compraz-se em fazer intervir companhias militares no meio de suas bandas carnavalescas. Ambas se encontram, reciprocamente, em uma relação exemplar, como os estados totalitários, em que a polícia está aliada aos delinquentes.

Isso é exatamente o que ocorre no enredo do nosso cordel. Temos pelo menos duas personagens que representam muito bem essa tendência. O tenente Ararigbóia Delecródio é resgatado dessa multidão, assume uma patente militar inventada e, ao mesmo passo, que submete as outras personagens à sua autoridade, se dobra a ela. O outro caso é o do pistoleiro Luquinha Moxotó, que vai além, pois serve de instrutor para as forças militares. A multidão é tão fundamental em nossa obra que é por meio dela que temos a ascensão de Vanda ao nível de santa. E é no seio dela que Ladislau Cardoso encontra a morte.

Outra figura muito cara ao poeta das Flores Mal, que aparece no romance de Japiassu, é a do conspirador, que poderíamos classificar, sem dúvida, sob esta égide: Sizenando Coelho, Ararigbóia Delecródio etc, mas o que mais se adapta a essa figura é o padre Everardo Trigueiro. Benjamin aborda esse assunto:

Baudelaire quis reconhecer ocasionalmente a imagem do herói moderno. Também no conspirador. "Abaixo as tragédias!" — escreveu ele durante os dias de Fevereiro na Salut public. "Abaixo a história da Roma antiga! Não somos hoje maiores do que Brutus?". Maior que Brutus era na verdade um exagero. (BENJAMIN, 2000, p. 32)

Transpondo os pensamentos dos teóricos que voltam seus olhares para a pós-modernidade, o que vemos pelo romance de Japiassu, ou a representação das personagens, seja pela figura do conspirador ou daquele que se vale do anonimato, ao fazer da multidão o seu esconderijo, é a descrição do indivíduo (homem) como aquele “que não tem sentido, não tem nome, não tem identidade, para o que se prevalece de um sentido, de um nome, de uma identidade - é o desafio ao sentido, ao poder, à verdade, de existirem enquanto tais, de pretenderem existir como tais”. (BAUDRILLARD, 1985, p.35). Só esta reversão pode dar fim ao poder, ao sentido, ao valor, e nunca alguma relação de forças, por mais favorável que seja, pois esta se reproduz numa relação polar, binária, estrutural, que recria por definição um novo espaço de sentido e de poder.

3. O sujeito em desassossego, os heróis *d'A Santa Do Cabaré* no seio da loucura

As personagens de Japiassu demonstram a fragmentação do sujeito pós-moderno e os consequentes abalos que o indivíduo enfrenta por essa constituição da sua personalidade. Tanto em Ladislau (moço pobre de pouca sorte na vida, mas de sensibilidade e religiosidade aguçadas - na infância foi coroinha da igreja) quanto em Vanda (moça de classe média, de grau de instrução que sua classe social pode lhe proporcionar), vemos uma espécie de loucura que os leva aos fins trágicos na trama.

Trata-se de uma representação da descrição que Rybalka (1991) faz do pós-moderno, como a de um “Janus de duas cabeças, tendo duas faces e uma personalidade múltipla, sem ensaio de sínteses ou de unidade”. As personagens deparam-se enredadas em um limiar de religiosidade, de sexualidade, de repressão mental, de física e moral, do qual são incapazes de sair.

Esse desatino das personagens, que, em princípio, é uma criação do texto, faz que a leitura traga elementos para a comunicação entre leitor e texto. O leitor, diante do texto de Japiassu, nesses tempos modernos, vê-se representado, pois são essas cobranças e frustrações que a sociedade submete ao indivíduo, o que o faz perder o senso de identidade.

Além de Ladislau e Vanda, temos quase todas as personagens do romance enredadas nessa teia de esquizofrenia: o caso do prefeito Sizenando (casado) que, ao perder a mulher que é a sua paixão, uma prostituta quarenta anos mais jovem do que ele, perde de tal forma a razão que causa uma catástrofe com um trem, matando dezenas de pessoas e morrendo em seguida, vítima da própria loucura; o caso do caixeiro viajante, que, após a explosão do trem, sai correndo completamente nu dizendo que se chamava Ivete, a mulher de Tambaú.

Rouanet (1987) se arrisca a fazer uma psicopatologização ao considerar primeiro o moderno essencialmente como contraditório. É na modernidade que Freud e depois mais radicalmente W. Reich estabelecem a conexão da repressão sexual e as enfermidades mentais.

Jameson (1991) aponta a imbricação entre as teorias do pós-modernismo e as generalizações sociológicas que anunciam um tipo novo de sociedade, mais conhecido pela alcunha “sociedade pós-industrial. Ele argumenta que qualquer ponto de vista a respeito do pós-modernismo na cultura é ao mesmo tempo, necessariamente, uma posição política, implícita ou explícita, com respeito à natureza do capitalismo multinacional em nossos dias”.

A modernidade era marcada pela excessiva confiança na razão, nas grandes narrativas utópicas de transformação social e no desejo de aplicação mecânica de teorias abstratas à realidade. Jameson (1991) observa que “essas novas máquinas podem se distinguir dos velhos ícones futuristas de duas formas interligadas: todas são fontes de reprodução e não de ‘produção’ e já não são sólidos esculturais no espaço”.

A Santa do Cabaré é uma representação em forma de prosa poética, de tristezas e de alegrias, de sentimento e de loucuras vividas pelas personagens criadas por Japiassu, as quais nada mais são do que a descrição que Vattimo (2001) faz a respeito do mundo e da quebra de esperança do homem nas promessas da modernidade:

a chamada "pós-modernidade" aparece como uma espécie de Renascimento dos **ideais** banidos e cassados por nossa modernidade racionalizadora. Esta modernidade teria terminado a partir do momento em que não podemos mais

falar da história como algo de unitário e quando morre o mito do Progresso. É a emergência desses ideais que seria responsável por toda uma onda de comportamentos e de atitudes **irracionais** e **desencantados** em relação à política e pelo crescimento do **ceticismo** face aos valores fundamentais da modernidade. Estaríamos dando **Adeus** à modernidade, à Razão (Feyerabend) Quem acredita ainda que "todo real é racional e que todo real é racional"(Hegel)? Que esperança podemos depositar no projeto da Razão emancipada, quando sabemos que se **financeiro** submetido ao jogo cego do **mercado**? Como pode o homem ser feliz no interior da **lógica do sistema**, onde só tem valor o que **funciona** segundo previsões, onde seus desejos, suas paixões, necessidades e aspirações passam a ser racionalmente **administrados** e manipulados pela lógica da eficácia econômica que o reduz ao papel de simples **consumidor**. (VATTIMO, 2001, *apud* LIMA, 2004, s/p).

O professor e psicanalista Raymundo Lima (2004), partindo das assertivas de Vattimo e dialogando com outros teóricos, aponta que “A doença da era moderna era a histeria, onde ocorria a teatralização do sujeito incapaz de suportar tanta repressão, originada no conflito endopsíquico” (LIMA, 2004, s/p). Ainda, segundo o autor, Freud funda a psicanálise graças às históricas que lhe insinuam um gozo impossível. E acrescenta que

O mal-estar da cultura pós-moderna é mais complexo, os sintomas subjetivos se pulverizaram no disfarce coletivo, parecendo que “estamos todos bem”, tal como auto-enganava o personagem de Marcelo Mastroianni, no filme italiano de mesmo nome. O mal-estar pós-moderno é visível e trivial, expressado na linguagem do cotidiano do trabalho compulsivo, muitas vezes vendido como se fosse “lazer” ou “ócio criativo”, que gera stress, a perversão, a depressão, a obesidade, o tédio. (LIMA, 2004, s/p).

As afirmações de Lima (2004) são tributárias ao pensamento de Baudrillard (1985) que acredita que o maior desafio do sujeito, em tempos pós-modernos, não é uma dialética, nem uma oposição respectiva que se coloque em um polo oposto a outro, de um termo a outro, numa estrutura plena. Esse desafio é “um processo de extermínio da posição estrutural de cada termo, da posição de sujeito de cada um dos antagonistas e em particular daquele que lança o desafio: por isso mesmo ele abandona qualquer posição contratual que possa dar lugar a uma “ligação”. (BAUDRILLARD, 1985, p.35). Nessa lógica não se trata

mais a de uma simples troca de valor. Mas, sim do abandono de posições de valor e de sentido. Nesse caso, “o protagonista do desafio sempre está em posição suicida, mas um suicídio triunfal: é pela destruição do valor, pela destruição do sentido (a sua, o seu) que ele força o outro a uma resposta nunca equivalente, sempre superada”. (BAUDRILLARD, 1985, p.35).

Considerações Finais

Segundo Eco (2009), a fim de prever o desenvolvimento de uma história, os leitores se voltam para sua própria experiência de vida ou seu conhecimento de outras histórias. Esse processo de fazer previsões “constitui um aspecto emocional necessário da leitura que coloca em jogo esperanças e medos, bem como a tensão resultante de nossa identificação com o destino das personagens” (ECO, 2009, p. 58).

Nesse sentido, durante o processo de leitura do romance *A Santa do Cabaré*, está em nosso horizonte tudo o que sabemos a respeito dos contornos da pós-modernidade e da loucura que parece ser uma marca desse período. Além disso, o fato de haver uma grande intertextualidade do mundo real, com obras cinematográficas e musicais, e o conhecimento dos contornos e dos limites entre modernidade e pós-modernidade, têm grande importância para a constituição do sentido e para a realização do efeito que o objeto estético causa em seu público.

Posto isso, consideramos que o Romance tem ao longo de seu percurso se adaptado ao público. Antes, porém, se adapta ao objeto que transpõe para o plano estético: o homem em confronto consigo mesmo e com o mundo. Desde o início, o Romance reflete o individualismo exacerbado, por meio de seu herói, que a burguesia prega como valor universal. Esse aspecto faz com que o herói moderno seja marcado pelo paradoxo, pelo confronto em relação ao outro. Isso, em grande parte, é consequência da sociedade degradada da qual ele se origina.

Essas adaptações têm feito com que o Romance tenha tido muitas transformações ao longo de sua história, transformações que passam pelo uso da linguagem à construção estrutural.

Contudo, continua vivo. Firme e forte. E ao que parece sua longevidade está assegurada, sobretudo se pensarmos que o fator que alicerçou a desconfiança de alguns teóricos em relação ao Romance, foi o fato de o aludirem ao Capitalismo. Como sabemos, este continua determinando as diretrizes econômicas no mundo contemporâneo. Há momentos em que ele tem suas crises, parece cambaleiar, mas ressurgir sempre mais voraz.

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, A. *Sociedade de Consumo*. Lisboa. Edições 70. 1981.

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad., apres. e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v.3)

BORGES, Jorge Luis. *Esse Ofício do Verso*. Org Calin-Andrei Mihailescu: trad. José Marco Macedo. São Paulo, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Presença da literatura brasileira: modernismo*. 4º ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7º ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FREADMAN, Richard e MILLER, Seumas. *Re-pensando a teoria: uma crítica da teoria literária contemporânea*. Trad. Aguinaldo Jose Gonçalves e Álvaro Hattner. São Paulo: Ed. Unesp. 1994.

GELLNER, Ernest. *Pós-modernismo, razão e religião*. Trad. Susana Sousa e Silva. Lisboa: Instituto Piaget, 1992.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Ed. Unesp, 1991.

ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético*, volume I. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática. 1991.

JAPIASSU, Moacir. *A Santa do Cabaré, um cordel Pós-Moderno de Amor e Morte*. II Ed. São Paulo: Francis, 2004.

LEONARDO, Devalcir. *As máscaras da modernidade: uma leitura do ser e do poder no romance A caverna, de José Saramago*. Orientadora: Marisa Corrêa Silva. 2008. Maringá: UEM/PLE. Dissertação de Mestrado.

LIMA, Raymundo. *Para entender o pós-modernismo: notas de pesquisa*. Revista Espaço Acadêmico, 2004. Disponível em: [ttp://www.espacoacademico.com.br/035/35eraylima.htm](http://www.espacoacademico.com.br/035/35eraylima.htm) Consultado em: 08/06/2008.

LYOTARD, Jean-François : *O pós-moderno*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Olympio Editora. 1986.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2001.

PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. 15º ed. São Paulo: Ática, 1995.

ROUANET, S.P. As razões do iluminismo. São Paulo: C. Letras, 1987, pp. 229-77.

RYBALKA, Michel: Washinton University, St. Louis. *A Literatura e o Pós-moderno*. Texto de uma conferência feita em 12 de fevereiro de 1991 na Universidade de Michigan, Ann Arbor, em homenagem ao falecido Jean Carduner.

VATTINO, V. *O fim da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001?

História e ficção: Helder Macedo e o maio de 1968

Nayara Meneguetti Pires¹

Rejane Cristina Rocha²

RESUMO: O período de 1968 operou uma revolução que atingiu tanto o político como o comportamental. Isso fez com que 1968 fosse um período de intensa produção artística sendo constantemente retomado como tema, como é o caso do livro *Pedro e Paula* de Helder Macedo, lançado em 1998. Neste artigo, discutem-se os mecanismos de narração e composição ficcional que permitem a reconstituição do período histórico em questão, em termos de realidade ficcional e os efeitos de significado alcançados.

Palavras-chave: História; Ficção; Maio de 1968; Helder Macedo;

ABSTRACT: The 1968 period operated a revolution that reached not only the political but the behavioral sphere. These factors have made 1968 a period of intense artistic production being constantly revisited, as is the case of the book *Pedro e Paula* by Helder Macedo, released in 1998. In this article, the fictional composition and narrational mechanisms which allow the reconstruction of the historical period in focus, in terms of fictional reality and the meaning effects achieved, are discussed.

Key-words: History; Fiction; May 1968; Helder Macedo;

Considerações introdutórias

O ano de 1968 é um ano de caráter transformador pelo qual transitam os personagens do romance *Pedro e Paula*, de Helder Macedo. Nele, a protagonista Paula entra em contato com o pensamento revolucionário em Paris, centro das manifestações ocorridas no período.

¹Mestranda do programa de pós-graduação em Estudos Literários – PPGLit/UFSCar

²Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho e docente do programa de pós-graduação em Estudos Literários – PPGLit/UFSCar

Apesar da relevância deste momento histórico para a compreensão da obra, percebe-se que o movimento promovido pelo texto ficcional é o da subjetivação dos fatos históricos, recorrendo à exposição dos efeitos que os fatos histórico-sociais e políticos tiveram na intimidade dos personagens envolvidos na trama. Como consequência, têm-se uma obra na qual o maio de 1968 é parte essencial, mas ao mesmo tempo as manifestações pelas quais o maio de 1968 ficou conhecido pouco aparecem. Tal característica está diretamente relacionada ao fato de *Pedro e Paula* ser uma obra contemporânea, que responde a uma tendência específica de representação histórica pela ficção. Quais os propósitos deste tipo de ficção que se propõe a falar de 1968 sem mostrar essencialmente o seu caráter de revolução política?

1. A herança de maio de 68

De acordo com Ventura (1988), o ano de 1968 ficou marcado na história por ser um movimento essencialmente jovem que lutava não só por reformas políticas, mas também por reformas culturais – como costumavam dizer alguns slogans utilizados no protesto como o famoso "Quanto mais eu faço amor mais eu tenho vontade de fazer a revolução. Quanto mais eu faço a revolução mais eu tenho vontade de fazer amor"³, escritos nos muros da Universidade de Sorbonne. Além disso, foi um movimento que não se restringiu apenas a uma camada social – devido à filosofia marxista que sustentava o movimento estudantil, as propostas do grupo acabaram por atingir a classe trabalhista.

Os acontecimentos do ano de 1968 iniciaram-se na França, durante o governo de Charles De Gaulle, quando eclodiram os protestos na Universidade de Nanterre, reivindicando reformas. Os protestos acabaram por causar conflitos entre os policiais e estudantes e inclusive o fechamento da universidade pela primeira vez em 800 anos. A reação agressiva da polícia fortaleceu o movimento, fazendo com que ele ultrapassasse as barreiras de Nanterre. Apesar de as atenções serem constantemente voltadas para a França quando o assunto é os movimentos estudantis de 1968, faz-se necessário entender que eles ocorreram – com mais ou

³ No original: Plus je fais l'amour, plus j'ai envie de faire la révolution. Plus jê fais la révolution, plus j'ai envie de faire l'amour.

menos força e de acordo com os contextos históricos específicos de cada país – no mundo todo:

Os jovens de 20 ou 25 anos não se contentavam mais em se apossar do futuro. Com igual paixão, e gestos mais decididos do que os dos seus predecessores do pós-guerra, eles queriam dominar o presente, e não só na França. Movida por uma até hoje misteriosa sintonia de inquietação e anseios, a juventude de todo o mundo parecia iniciar uma revolução planetária. (VENTURA, 1988, p. 44)

Esta sintonia entre jovens de diferentes partes do mundo unidos por uma mesma causa, de acordo com Zappa e Soto (2008), torna-se justificável, e até extremamente lógica, se recorrermos à história. O mundo, naquele período, acabava de passar por uma 2ª Guerra Mundial e presenciava um período de Guerra Fria entre Estados Unidos e União Soviética. Além disso, jovens patriotas americanos de 18 anos morriam nos campos de batalha do Vietnã, causando revolta na população de todo o mundo. A Europa, por sua vez, estava passando por um processo de reconstrução dos danos causados pela guerra, ajudada pelos Estados Unidos. Ouvia-se falar da polícia vermelha na China – 20 milhões de jovens, liderados por Mao Tsé Tung conduzindo o país à Grande Revolução Cultural e Proletária. Se unirmos tudo ao fato de as telecomunicações estarem começando a se fortalecer, compreende-se melhor os acontecimentos do período. Com o capitalismo instável e, apesar de todo avanço tecnológico, um sentimento geral de insatisfação era a tônica do período.

Apesar do fracasso da tentativa de mudar o mundo político e, sobretudo, as bases do sistema econômico, quando se fala em transformações culturais e comportamentais, 1968 com certeza é o responsável por uma grande revolução:

Visto que foi diretamente relevante para o modo como a economia funcionava, a mudança nos ânimos da classe trabalhadora foi bem mais significativa do que a grande explosão de manifestações estudantis durante 1968, embora os estudantes tenham fornecido mais material dramático para a mídia e bem mais combustível para os comentaristas. A rebelião estudantil foi um fenômeno fora da economia e da política. Ela mobilizou um setor minoritário particular da população, ainda escassamente reconhecido como um grupo especial da vida pública e – já que a maioria de seus membros ainda estavam sendo educados – majoritariamente fora da economia, exceto como compradores de discos de rock: a juventude (de classe média). Sua significância cultural era muito maior do que seu significado político,

que era passageiro – ao contrário de movimentos análogos em países do Terceiro Mundo e países ditatoriais. (HOBSBAWN, 2010, p 286, tradução nossa)⁴

O que se almejava era trazer a política para o comportamento, e através da transformação de um comportamento próprio daqueles que lideravam, atacar esses mesmos líderes e um modo de fazer política com o qual não se concordava. Por este viés, o cultural, seu alcance foi, além de muito significativo, permanente. Segundo Hobsbawn “A herança política de 68 é relativamente secundária; a herança cultural é mais importante.”⁵ (HOBSBAWN, 2010, tradução nossa). Nota-se então, que a geração de 68 foi responsável por mudanças no tratamento de temas relacionados às minorias e colocou em pauta as reflexões feministas, questionou a discriminação racial e enfrentou o tema da homossexualidade.

2. Da História para a ficção

Os conceitos de História e ficção e a tensão entre eles podem ser colocados no exame do romance *Pedro e Paula*. Isso porque não apenas a história surge como tema para a ficção, mas também porque, como se perceberá no decorrer das discussões, as escolhas feitas para o tratamento da História na ficção influenciam toda a estrutura da obra e conferem à História novos significados. Há muito tempo vem se discutindo a relação entre esses dois campos das Ciências Humanas, que, apesar do fato de serem obviamente distintos, guardam entre si pontos de contato. São esses pontos de contato que acabam por conferir a ambos os conceitos pontos de tensão.

Se desde pelo menos o romance histórico de Walter Scott (século XVIII) os limites porosos entre ficção e História foram explorados⁶, na contemporaneidade o tratamento de temas históricos pela ficção aponta para outras possibilidades. E isso não só porque a elaboração do discurso ficcional passou por mudanças, mas também porque o discurso

⁴ No original: Since it was directly relevant to the way the economy worked, the shift in labor's mood was far more significant than the great burst of student unrest in and around 1968, though the students provided more dramatic material for the media and far more food for the commentators. The student rebellion was a phenomenon outside economics and politics. It mobilized a particular minority sector of the population, as yet barely recognized as a special group in public life, and – since most of its members were still being educated – largely outside the economy, except as purchasers of rock records: the (middle-class) youth. Its cultural significance was far greater than its political significance, which was fleeting – unlike analogous movements in Third World and dictatorial countries.

⁵ No original: The political heritage of '68 is relatively minor; the cultural heritage is most important.

⁶ Ver, a respeito do romance histórico de Walter Scott, a clássica leitura de Lukács (1936)

histórico passou a ser questionado como o “lugar da verdade”. Exemplo contundente, mas não único, desse viés interpretativo é a reflexão de Roland Barthes em *O discurso da História*, onde o autor observa os mecanismos narrativos empregados pelo discurso histórico para consolidar o seu saber:

Como se vê, pela sua própria estrutura e sem que seja necessário fazer apelo à substância do conteúdo, o discurso histórico é essencialmente elaboração ideológica ou, para sermos mais precisos, imaginária, se é certo que o imaginário é a linguagem por meio da qual o enunciante de um discurso (entidade puramente linguística) “enche” o sujeito da enunciação entidade psicológica ou ideológica). (BARTHES, 1987, p. 128)

O autor que faz a opção pelo romance histórico, precisa, portanto, estar consciente do estatuto da História como discurso, ou seja, da História como um construto do homem e que, por isso, está sujeita a influências de ordem ideológica e subjetiva, como sugeriu Barthes (1987). Ao adotar-se esse ponto de vista, conclui-se que ficção e História não são tão distantes, pois ambas são frutos da linguagem e é justamente nesta semelhança que jaz o ponto de contato entre as duas. Segundo Linda Hutcheon:

A ficção e a história são discursos, e ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado. Em outras palavras, o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses ‘acontecimentos’ passados em ‘fatos’ históricos presentes. (HUTCHEON, 1991, p. 122)

É possível considerar, desde esse ponto de vista, que a Literatura, como sistema discursivo, recorre ao discurso histórico para estabelecer novos sentidos ao passado, oferecer novas verdades, fornecer um contraponto à História. Por que não? Ambas – ficção e História – são linguagens socialmente construídas. Através da ficção poderíamos ter outro ponto de vista em relação ao passado, mesmo que ficcionalizado, basta que haja consciência histórica para reconhecê-lo como tal. Sendo ambas discurso, ficção e história, então ambas poderiam fornecer uma verdade histórica, cada uma a sua maneira. Não se trata de privilegiar a verdade de uma em detrimento da outra, mas sim de oferecer variados pontos de vista, para, como sugerido, fornecer à sociedade outras representações do passado. Tal é o ponto de vista de Maria Teresa de Freitas ao afirmar que:

A História fatural, que relata os acontecimentos, não esgota a História: ao seu lado, temos não apenas a História das Estruturas, que incide num espaço temporal mais longo – a das instituições, dos costumes, dos modos de produção, etc. –, mas também, numa duração ainda maior, aquela que F. Braudel denominou “História imóvel”, a das Mentalidades, dos excluídos da História, daqueles que não detém o poder nem ocupam cargos importantes. (FREITAS, 1989, p. 114)

Se a História factual não dá conta de esgotar a História em si, talvez caiba à Literatura dar voz aos excluídos que não ocupam cargos de poder, fornecendo uma visão mais ampla da mesma. A narrativa ficcional contemporânea costuma eleger como protagonistas aqueles que são marginais à história justamente por causa disso, pois acaba por apontar para outra versão da história, aquela que nunca foi contada. O objetivo é exprimir todo o não dito, o reprimido ou aquilo que se encontra latente, provocando um olhar crítico não apenas sobre o próprio passado, mas também no tempo presente no sentido de, uma vez identificadas as falhas, sermos capazes de construir um futuro melhor. Há a necessidade de ser consciente da textualidade da história e das implicações desta condição.

Isso significa que o autor que, na contemporaneidade, parte da História para elaborar a sua narrativa ficcional situa-se em um contexto delineado por dois eixos fundamentais: i) a respeito do uso do passado no romance, entende-se que não se trata de um retorno nostálgico, pois esse retorno é feito tendo consciência histórica, de forma auto-reflexiva, tornando-se desta forma uma reavaliação crítica do passado. Muitas das críticas feitas a esse tipo de narrativa devem-se, justamente, à mistura de história e ficção, que acabariam por ‘mudar’ a História; porém, deve-se lembrar que o intuito é repensar a história através da ficção, oferecer contrapontos:

Não se fez com que a história ficasse obsoleta; no entanto ela está sendo repensada – como uma criação humana. Não significa que o passado não existiu, mas que agora seu acesso está condicionado pela textualidade. (HUTCHEON, 1991, p.33)

ii) há uma diferença importante entre relacionar a obra literária ao contexto histórico em que ela foi produzida e apropriar-se da temática da História – caso que será discutido por este trabalho. É preciso adotar outra abordagem de tratamento da História no que chamamos de romance histórico contemporâneo, pois nele a História é incorporada ao romance não como uma simples alusão a momentos ou situações históricas ou então apenas como fundo

histórico, mas sim é transformada na própria matéria romanesca, “em parte integrante de sua estrutura interna” (FREITAS, 1989, p. 113).

Isso significa que as implicações da retomada da história serão visíveis na própria estrutura composicional do romance e perguntas como “por que essa escolha foi feita?” ou “como a história é incorporada ao romance?” devem ser respondidas durante a análise. Ainda há de se pensar quais fatos históricos são fielmente retratados, de acordo com o que a História oficial estabeleceu, quais os que são modificados, quais são as modificações feitas, quais são as técnicas de autenticação do discurso histórico utilizadas: respostas que serão dadas pela própria estrutura do texto. Desta forma, através da identificação dessas características, será possível desvendar qual a “verdade” que esse texto busca, aquela que só é possível através da Literatura e que está além das capacidades da História. Para tal, há de se encarar a utilização da História de maneira apropriada:

Não é a História encarada como uma fatalidade imposta à obra pela realidade exterior a ela que interessa examinar, mas sim a História que lhe é imanente, inclusa na sua dinâmica interna, e que, ao mesmo tempo, se elabora através dela. Presença da História no romance – e não influencia da História sobre ele – é o que deve guiar o estudo fecundo das relações entre Literatura e História (FREITAS, 1989 p. 115).

A ficção se apropria da História, a inclui em suas próprias estruturas, para só então revisá-la. De acordo com Antonio Candido (1985), devemos utilizar, de modo dialético, duas visões “em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatos externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo.”(CANDIDO, 1985, p.4). Em outras palavras, ambas, análise estrutural e contextual, são igualmente importantes para o processo de análise.

É uma relação paradoxal, que permite ao romance histórico contemporâneo trabalhar de dentro das próprias estruturas que irá criticar – a História -, pois “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.” (CANDIDO, 1985 p.4).

Compreende-se, portanto, que não é o “externo” em si que nos fornecerá ferramentas para que o leitor decodifique o romance, mas sim o “externo” como parte da estrutura, que

junto com os outros elementos estruturais nos fornecerá subsídios para que possamos desvendar os objetivos e significados do texto literário.

3. Pedro e Paula

Na análise de nosso objeto de estudo, o romance *Pedro e Paula*, de Helder Macedo, partiremos dos pressupostos anteriormente discutidos e refletiremos acerca de questões como: qual é a postura do narrador do romance quanto ao uso da História? É uma apropriação ou apenas menção? Mais do que isso, durante a construção da diegese, ele está consciente do estatuto da História como discurso, e, por isso mesmo, da Arte como forma de contraponto à História oficial? Uma vez estabelecidas as devidas relações entre Literatura e História no romance, pode-se investigar quais os sentidos que as escolhas tomadas implicam e se, caso constatado que se trata de uma obra que incorpora a História na própria estrutura romanesca, como isso ocorre.

A estrutura narrativa do romance *Pedro e Paula* constitui-se por uma oscilação temporal não linear entre os anos de 1945, 1968, 1974 e 1997 principalmente. Portanto, o tempo da narrativa recobre o período de 1945 até 1997 – momentos cruciais da história de Portugal nos últimos 50 anos – e o espaço sofre uma triangulação, sendo dividido entre Portugal, África e Londres, principalmente. São exatamente esses três espaços, predominantes na vida do autor Helder Macedo, que servem como cenário para o romance, fazendo ainda relação com o período histórico em questão: o Salazarismo e a colonização de Moçambique.

O enredo inicia-se a partir de um triângulo amoroso, protagonizado por Ana, Gabriel e José. Os três amigos cursavam juntos a faculdade de Direito de Lisboa e Ana, se tivesse tido a escolha, teria se casado com Gabriel, não com José, como aconteceria mais tarde. Com o nascimento dos gêmeos Pedro e Paula, nasce a dúvida a respeito da paternidade – Gabriel, padrinho das crianças, seria o verdadeiro pai? – devido aos comentários de Ana. A relação dos amigos fica abalada e Gabriel acaba por ir para Londres, em exílio. Assim, os gêmeos crescem distantes do padrinho e as atenções se voltam essencialmente para Pedro, que toma para si todos os mimos, carinhos e brinquedos. Quando Pedro vai cursar direito em Lisboa, com a ajuda da mãe, convence seu pai José a deixar Paula ir morar com ele. É ele que controla

toda a mesada enviada pelos pais, porém, com o passar do tempo, Paula vai adquirindo liberdade. Quando se forma, ela recebe dinheiro dos pais, vai viver a efervescência dos acontecimentos de maio de 68 em Paris e procurar Gabriel em Londres, para esclarecer a dúvida implantada por Ana. Pedro, sozinho em Lisboa, entra em crise e perde as provas finais de seu curso de Medicina, sendo obrigado a aceitar ajuda de um Pide, amigo de José, para terminar o curso e não ter que ir como soldado para a colonização, em Moçambique. A partir daí, Paula passa a ter um relacionamento amoroso com Gabriel – seu provável pai –, Ana vai enlouquecendo, José se envolve com a Pide na ditadura e Pedro vai desesperando-se cada vez mais com a emancipação da irmã. As consequências são drásticas: o pai suicida-se quando cai o regime Salazarista e descobre as torturas, a mãe enlouquece completamente envolvendo-se com o mesmo oficial que ajudou Pedro, fazendo com ele jogos doentios envolvendo a filha, e Pedro violenta sexualmente sua irmã, Paula. Apesar de toda a tragédia, Paula se mantém firme e se casa com Gabriel, com quem tem uma filha chamada Felipa. Surge aí mais uma dúvida de paternidade: seria Felipa filha de Pedro, seu próprio tio? Ou de Gabriel, seu provável avô? Entretanto, a dúvida é esclarecida pela própria Paula durante um chá com o narrador do romance. Finaliza-se, assim, a trama com a própria Paula decidindo seu destino.

Quanto ao narrador, trata-se de um tipo muito emblemático e complexo: a princípio, caracteriza-se como heterodiegético, com focalização múltipla para, no decorrer do romance, revelar-se homodiegético com focalização predominante em Paula. Suas artimanhas e o modo como organiza os elementos da diegese, em um primeiro momento, nos fazem acreditar estar sendo imparcial e narrar de um lugar extradiegético; depois, aos poucos, revela ter participado da história narrada como personagem e tê-la narrado a partir do ponto de vista de Paula.

Logo no começo da narrativa somos obrigados pelo narrador a mergulhar em seu duplo discurso, em um universo diegético onde se torna difícil separar o real do ficcional, pois já inicia com a emblemática frase “O que certamente não aconteceu foi talvez o seguinte” (MACEDO, 1998, p.11). Tal postura não se modifica, sendo seu discurso um incessante titubear entre o real e o fictício, entre o romance “à maneira realista. Ou seja: baseado no que eu próprio vi” (MACEDO, 1998, p.17) e aquilo que “poderia ter sido mais ou menos do jeito como vou dizer que foi.” (MACEDO, 1998, p. 60). Esse modo ambíguo de trabalhar do narrador remete a Aristóteles, quanto à distinção que ele faz entre Literatura e História:

Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos que podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a Poesia, ainda quando nomeia personagens. Relatar fatos particulares é contar o que Alcibíades fez ou o que fizeram a ele. (ARISTOTELES, 1987, p. 28)

A distinção feita por Aristóteles entre o historiador e o poeta, entre o que narra acontecimentos e o que narra fatos que poderiam acontecer é uma discussão muito cara ao caso aqui tratado. O narrador irá utilizar de modo dialético a visão proposta, unindo os dois pontos de vista. O que ocorre é que esse jogo ou “romance-poker”, por ser cheio de blefes, na feliz expressão de Vilma Arêas (2002), criado pelo narrador, denuncia sua autoconsciência quanto ao fato de a história ser uma forma de discurso e, portanto, sujeita a ideologias e subjetividade. O romance é baseado naquilo que ele, o narrador, viu de Portugal nos anos abrangidos pelo romance, e posto em forma de narrativa através da visão artística, através das histórias particulares das personagens, oferecendo-nos uma história que poderia muito bem ter acontecido, outra versão dos fatos, comprometida em transmitir a verdade artística, muito diferente daquela da História que conhecemos. Sendo assim, vai distribuindo as cartas na mesa, armando o jogo, criando os “hipotéticos corpos das nossas personagens” (MACEDO, 1998, p. 93) para servirem aos seus propósitos.

Esse engenhoso narrador, que começa como um narrador heterodiegético que apenas distribui as cartas do jogo, “um cauteloso inventor de probabilidades” (MACEDO, 1998, p.139) é, também, o responsável pela reviravolta na estrutura do romance, pois chegará um momento em que nas personagens “há pedaços de gente querendo existir, vontades próprias” (MACEDO, 1998, p. 171), latentes de realidade e plausibilidade. É assim que,

Aos poucos o nosso Autor vai-se distanciando do marco, do templo romanesco, e se dando conta de que as personagens acabam tomando as rédeas da narrativa, apresentando-se como entidades autônomas, que se confrontam com ele, esquecidos de que até então não passavam de formas da matéria. (DAL FARRA, 2002, p. 134)

É quando Paula ganha relevo, após seu contato com o maio de 1968, que o narrador cede as rédeas da narrativa, e, logo adverte: “posso deixar de ser o cauteloso inventor de probabilidades para me tornar o confiante cronista de incertezas” (MACEDO, 1998, p. 139).

Passa, então, a homodiegético com focalização predominante em Paula. Essa mudança é emblemática para o romance: a passagem da ditadura narrativa à democracia narrativa, ao ponto que o narrador assume que a “certa altura o autor deixa de poder fingir que tem escolha” (MACEDO, 1998, p. 139). Como um Deus e em um ato de amor, o narrador presenteia suas criaturas com o livre-arbítrio, passando a viver entre elas, no mesmo plano. Em outras palavras, ele abandona o papel de ditador, que é consciente de tudo, para passar ao mesmo plano de suas criaturas, como personagem da história, estabelecendo uma relação mais democrática, que acaba permitindo a Paula escolher o final de sua própria história.

Levando em conta essa postura do narrador em relação à História, fica mais clara a percepção do uso que ele faz das técnicas de autenticação do discurso. Por técnicas de autenticação do discurso entende-se o conceito usado por Maria Teresa de Freitas (1986). Trata-se de elementos extraídos da realidade que, ao serem usados na narrativa, a inserem nesta mesma realidade, com o objetivo de prover a obra com aspecto realista. Dentre as técnicas, podem-se citar, por exemplo, a inserção de locais que de fato existem ou locais onde ocorreram fatos históricos na narrativa. Outros recursos a serem citados são o uso de datas históricas e o uso de personagens históricos, bem como o uso de organismos, instituições ou grupos sociais de existência comprovada e referências históricas como o Iluminismo ou o próprio Maio de 68 na narrativa. Essas técnicas são de suma importância para permitir o entrelaçamento entre História e ficção, pois são elas que tornam possíveis a inserção e a autenticação dos elementos históricos dentro da ficção. É o que permite à ficção discutir não sobre qualquer outra verdade, mas especificamente sobre a verdade histórica. O narrador, portanto, vai situando as personagens em locais que realmente existem, fazendo menção a datas históricas e instituições do período, como a PIDE. O propósito de utilizá-las vai além de querer revestir o livro de mais realismo, pois permitem as personagens participarem ativamente da própria História. A grande questão é que esse mesmo realismo proporcionado pela autenticação do discurso histórico é responsável por permitir ao narrador assumir a postura crítica que adota em relação à História. Ou seja, permite ao narrador fazer esse jogo ambíguo com o leitor, oscilante entre aquilo que ele viu como personagem integrante da diegese, e o que poderia ter acontecido, exercendo o papel de historiador através das lentes da Arte.

Além do papel importante de conceder livre arbítrio aos seus personagens, ou, nos termos da teoria narrativa, ceder a focalização à Paula permitindo a ela escolher o seu destino para compor a metáfora da passagem – que irá acontecer não só no nível estrutural, como também no nível histórico e narrativo, indo sempre do masculino ao feminino, do repressor ao liberal, como sugere Maria Lúcia Dal Farra (2002), representando a própria revolução política e cultural do maio de 1968 – o narrador é ainda responsável por nos dar “pistas” que ajudam a compreender a mesma metáfora nos outros níveis, bem como o sentido buscado pelo romance.

Elas vêm alinhadas desde as epígrafes, embora escorreguem para o corpo do texto: Bernardim, Camões, Garret, Eça, Cesário, Machado de Assis. Podem funcionar como resumo do que se propõe, embora a definição do livro como “bosque de ficções”, tomada emprestada de uma das afinidades eletivas do autor, suponha sombras, moitas e atalhos, mais os fios d’água, portanto coisas enredadas de que é preciso também desconfiar, ou bússola para nessas mesmas coisas nos perdermos. (AREAS, 2002, p. 140)

Recompor por anatomia um novo corpo orgânico aos bocados, como diz Cesário Verde na epígrafe de *Pedro e Paula*, seria, por exemplo, uma pista para nos levar a compreender uma realidade multifacetada através do romance, compondo-o pedaço a pedaço, lembrando que a própria não linearidade narrativa nos dá indícios da dificuldade de apreender essa realidade em pedaços. Enfim, “Helder Macedo escreve também para entender a História” (AREAS, 2002, p. 141) da mesma forma que Paula, com sua pintura cheia de “pedaços de corpos fluídos a desarticularem-se e a reorganizarem-se em novas combinações” (MACEDO, 1998, p. 193) pinta para tentar assimilar sua própria realidade multifacetada, como sugere Valentim (2004).

Segundo Antônio Candido (1989), o narrador, ao compor a personagem, e, conseqüentemente, o enredo de modo fragmentário, retoma no romance o modo fragmentário e incompleto com que compreendemos nossas relações pessoais. Entretanto, este narrador organiza de maneira coesa no universo diegético as atitudes, gestos e frases de uma personagem, tornando-as mais simples de serem apreendidas e compreendidas por nós do que na própria vida real.

Levando isso em conta, a ficção seria a via para compreender a fragmentação do mundo real que não somos capazes de compreender pelas vias da objetividade. É por isso que

se torna possível para nós compreendermos uma realidade multifacetada através do romance, da maneira que é sugerido pela epígrafe de Cesário Verde. A História, retomada desta forma no romance, através de estórias particulares, e organizada nesse todo coeso e lógico, torna-se mais passível de ser compreendida pelas vias da Arte. As epígrafes, utilizadas dessa forma, funcionam como direcionamentos para a apreensão deste todo e, conseqüentemente, para a compreensão da História através das particularidades da estória individual dos gêmeos Pedro e Paula.

Assim, as relações intertextuais tecidas pelo romance funcionam como pistas para partilharmos da jornada do narrador em sua compreensão da História. Além de nos guiar dentro de seu “bosque de ficções” através dos direcionamentos que nos dá, ele também nos envolve na ambigüidade de seu discurso. Ele cria a plausibilidade necessária para a estória a ser contada, de modo que ela já não importa mais como sendo realidade ou não, mas importa na medida em que auxilia a compreender aquele período histórico particular de maio de 1968. São todas escolhas estruturais, que têm como objetivo fornecer uma determinada visão histórica.

E isso também se relaciona à construção dos personagens do romance, ou seja, o modo como eles são construídos devem contribuir para o sentido pretendido e para a busca de compreensão/reconstrução da História pela diegese.

Logo no início da vida, Pedro e Paula “brigam no seio materno”: “ela frugal no seio esquerdo e ele imperioso no direito” (MACEDO, 1998, p. 21). Pouco se diz da infância dos gêmeos, mas de maneira simplificada é dado a entender pelo narrador que Pedro sempre teve todas as atenções: “Um desastre: daí em diante era tudo dele e a menina teve de ser passada para um biberão clandestino nos intervalos. Temperamentos. Metáforas da História” (MACEDO, 1998, p. 21). Paula cresceu dentro de uma família com modelos patriarcais, de estilo conservador, na qual o irmão obviamente levaria vantagem, por ser do sexo masculino – e também por sua natureza possessiva e conservadora. Pedro acabava sempre por sobressair-se, contribuindo, assim, para a constituição de um ambiente repressivo para Paula.

Quanto aos pais, Ana, apesar de ser no início da vida uma jovem cheia de sonhos e formada em Direito, depois que casou acabou “aceitando a rotina conjugal” (MACEDO, 1998, p. 29). Ana começa a ficar mais complacente, “passou a consentir-lhe (*José*) as

semanais maldades com uma passividade aquiescente que ele prezava como virtude” (MACEDO, 1998, p.29, grifos meus). Ela então deposita toda a sua esperança de liberdade como mulher em Paula e a educa de acordo com os seus ideais – que muito tinham a ver com aqueles ideais de 1968 – para que um dia sua filha conquistasse a independência como mulher que ela mesma não conseguira: “Vai, vai minha filha, vai ser o que eu não fui” (MACEDO, 1999, pg. 58).

A própria relação de sua mãe com o seu pai ensina a Paula sua superioridade. Paula via a forma com que seu pai José humilhava Ana, taxando-a de louca quando esta tentava expor seu ponto de vista e, por isso, seu silêncio e seu imperioso “pois é” é mais um dos aprendizados da convivência e uma arma contra o tipo de pensamento até então dominante:

- Ou levas habitualmente no cu para evitar?

- Pois é – disse ela apenas – Pois é.

E como pudesse parecer uma confissão de que sim quase riu, o que teria agravado a ofensa. Mas tinha um longo traquejo de como lidar com agressões masculinas e acabou por neutralizar a do irmão num vago gesto de que importância tem isso: Deixa lá Pedro. Pois é. (MACEDO, 1999, p. 152)

Esse “Pois é” proferido por Paula em vários momentos do romance demonstra quão superior em relação aos outros ela poderia ser, pois de quê valeria a pena falar para aqueles que não têm a disposição de ouvir e compreender outros pontos de vista? De que valeria insistir em pessoas autoritárias e conservadoras como o irmão e o pai?

Ela sabia, desde muito jovem, que o silêncio não é a ausência da linguagem, ao contrário, ele é a pausa necessária para que a significação esteja garantida. Nascida de um útero dividido, Paula muito cedo experimentou o desabrigo causado pelo desejo de expansão e de posse masculinos (FIGUEIREDO, 2005, p. 135).

Foi Ana também quem ajudara a convencer o marido a mandar dinheiro para Paula estudar pintura em Paris, assim que ela se formou. Paula passou por lá justamente no ápice da revolução de 68 e teve a oportunidade de ter contato com tudo que a educação dada pela mãe já lhe tinha ensinado de maneira introdutória: foi em Paris que Paula teve a oportunidade de se fortalecer como mulher graças ao contato com o maio de 1968 que a auxiliou a solidificar as ideias libertárias que já possuía.

Cronologicamente falando, é neste momento da vida que Paula começa a se estabelecer como sujeito, longe do jugo do irmão e também o momento da narrativa no qual aparecem as falas mais expressivas da personagem e a seu respeito, como, por exemplo, essa fala, durante uma conversa com Gabriel, quando ela vai procurá-lo em Londres:

Sabe o que é que eu fiz quando fiz dezoito anos? Para celebrar o dia dos meus anos? Fui à médica, expliquei-lhe minhas razões, pedi-lhe que me abrisse o hímen com o bisturi. Não queria que minha virgindade fosse uma coisa que pudesse ser perdida. E depois fui para a cama com tudo o que era gente, e às vezes nem era. Porque só havia medo e prisões à minha volta. E mentiras. E disfarces. Mesmo para obter o que estava sendo oferecido livremente. Mesmo para justificar uma ereção previamente autorizada. Medo de ser. Medo de sequer imaginar poder ser. (MACEDO, 1998, p. 47)

Esse momento da narrativa sintetiza muitas coisas a respeito da personalidade de Paula, como a sua força feminina, sua liberdade e a repressão que sentia por parte do sexo masculino e a sua maneira de combatê-la. Mais do que isso, vê-se através de seu discurso o discurso do maio de 1968, trazido à narrativa através de sua voz e, não à toa é deste ano para frente que se encontram os anos que mais têm expressão no romance e nos quais Paula gradativamente conquista todas as atenções, até acabar, por fim, sendo a responsável pelo desfecho do romance.

Nas falas do irmão e do pai – representativas de um discurso contrário ao do maio e relacionado ao conservadorismo das ditaduras do período – pode-se ver a reprovação ao estilo de vida de Paula. Pedro, nas cartas, a representa subversiva para os pais e conta, entre outras coisas, que Paula “arranjou uma médica que também não ajuda. Que faz tudo o que ela lhe pede. Que até lhe dá pílulas anticoncepcionais clandestinas” (MACEDO, 1998, p. 66).

Em determinado ponto do romance, percebe-se que nem mesmo o narrador está imune aos encantos de Paula. Até mesmo ele não é capaz de resistir a essa personagem fortíssima, da linhagem de Capitu de Machado de Assis, como propõe Teresa Cristina Cerdeira (2000) e Maria Lúcia Dal Farra (2002), possuidora de um “Perigoso fascínio daqueles olhos nunca os mesmos” (MACEDO, 1998, p. 35). Desde o princípio do romance o narrador declara sua preferência por Paula: “Tomei partido: gosto da Paula, apetece-me a Paula, não teria tido os escrúpulos do Gabriel.” (MACEDO, 1998, p. 53). “A contrapartida, em todo o caso, é que estou cheio de má vontade contra Pedro.” (MACEDO, 1998, p. 54). Apesar da inegável

preferência, promete relatar a história com o máximo de imparcialidade possível que, aos poucos, se mostra impossível de ser alcançada:

Aconteceria assim também que a latente realidade da existência da Paula aqui ao lado, idealmente situada em Primrose Hill, infiltraria esse meu bosque de ficções, complicando com as suas plausibilidades próprias o que deveria ter sido uma simples história simbólica de gêmeos antagônicos que, como disse logo a partida, poderiam ser estes mesmos Pedro e Paula ou quaisquer outros que igualmente significassem o contentado tempo português em que agora vivemos os nossos esquecimentos, porque chapéus há muitos. (MACEDO, 1998, p. 174)

Se no começo o narrador já declarava preferência por Paula, como demonstrado, mas prometia ser imparcial, neste trecho ele abandona o ideal de narrador heterodiegético, assumindo que Paula se infiltrara em seu bosque de ficções. Percebe-se, então, que o narrador nos ludibriou fazendo-nos acreditar que a focalização era onisciente quando desde o começo do romance já havia assumido preferências pela Paula. A representação que temos de Pedro, de José, de Ana, mesmo quando a focalização está neles, como por exemplo, nas cartas de família, e a representação de todas as outras personagens é tendenciosa pelo fato de o narrador ter tomado partido. Todas coadunam desde o princípio para favorecer Paula, mesmo que para isso seja preciso haver um estupro no enredo.

O estupro como tentativa de vencer Paula acaba dando errado e, no fim das contas, Pedro é mesmo um pobre diabo, mas se deve lembrar que, para o narrador, ele “é que é o [meu] rival no destino de Paula” (MACEDO, 1997, p. 54, grifos meus). No final do romance, Paula aparece já muito senhora de si, com seus 50 anos, para mostrar que todas as investidas feitas contra ela durante toda a sua vida não foram capazes de derrubá-la: a liberdade prevaleceu. O narrador, seu inegável admirador, lhe concede o desfecho do romance. Mais do que isso, concede a Paula a oportunidade de escrever o fim da própria história: “a Filipa só pode ser filha dele [Gabriel]” (MACEDO, 1998, p. 236, grifos meus).

A preferência do narrador por Paula é significativa ao se pensar no que Linda Hutcheon postula acerca dos personagens excêntricos: “O ex-cêntrico, o off-centro: inevitavelmente identificado com o centro ao qual aspira, mas que lhe é negado.” (HUTCHEON, 1991, p. 88) Sendo ex-cêntrico tudo aquilo que está distanciado do centro, Paula é ex-cêntrica, pois faz parte das margens, ou seja, do sexo feminino que ainda sofria com a repressão masculina. Em uma sociedade machista, na qual o centro está no sexo

masculino e que é representado em menores proporções pelo pai e irmão de Paula, esse voltar-se para a personagem feminina do narrador revela uma necessidade de voltar-se ao ex-cêntrico.

Mais significativa ainda se torna a preferência por Paula se se lembrar que ela teve sua personalidade moldada pelos ideais da contracultura promovida por maio de 68. Foi o maio que trouxe à tona as questões relativas às minorias, como mulheres, negros e homossexuais e desviou o olhar de tudo que é próprio do “centro” para o que é ex-cêntrico. Através da focalização em Paula é trazida à narrativa todas as questões referentes à luta feminista do ano de 1968 em diante e, não à toa, e como já foi mencionado anteriormente, são esses os anos de maior expressividade no romance.

Pedro, como o duplo de Paula e como homem, é representado durante o romance todo como possessivo e machista e, por isso, mais do que nunca é responsável pela criação da metáfora da passagem – que se dá no nível histórico, ficcional e narrativo. Ele será o responsável pelo golpe final – o estupro – que concretizará a passagem de uma vez por todas, afirmando Paula como soberana e ele como o fraco: passagem de Pedro à Paula, do masculino ao feminino, da ditadura à democracia, do conservadorismo ao liberalismo. É afirmada a permanência dos ideais revolucionários de 1968 através da história dos dois irmãos.

Seguindo esse raciocínio essa passagem acontece no nível histórico, pois começa na ditadura de Salazar e acaba em um Portugal democrático, bem como passa de um Portugal conservador a um Portugal já influenciado pelas discussões proporcionadas pelo maio de 68, mas também reverberarão no nível narrativo, pois Pedro, que sempre dominara a irmã, passa à condição de “pobre diabo”, enquanto ela conquista sua liberdade como mulher: passagem da repressão masculina à liberdade feminina. E, como discutido, a força feminina torna-se tão forte e inquestionável, que o próprio narrador acaba por fazer parte da metáfora da passagem, passando da ditadura narrativa (heterodiegese) à democracia (homodiegese).

Considerações finais

Como se tornou mais fácil de verificar neste momento da análise, todos os elementos da narrativa – narrador, personagens, enredo – estão intimamente ligados, sendo que todos

convergem para a concretização da passagem de Pedro à Paula encaminhando a narrativa para mudanças drásticas. Como pontuado em alguns momentos da análise, nota-se que estas mudanças dizem respeito àquelas relacionadas aos efeitos causados por maio de 1968 na sociedade, não no que diz respeito às mudanças políticas, mas no que diz respeito a mais relevante das mudanças: a revolução cultural. O maio de 1968 retratado aqui é o maio da luta feminista contra os ideais patriarcalistas e a repressão masculina. Vale a pena lembrar que as lutas, as barricadas e as ruas pouco aparecem no romance, contudo o espírito e a mudança de valores proporcionados pelo período histórico dão suporte para a construção dos personagens, do narrador e do próprio drama encenado por eles.

Todas as escolhas feitas, organizadas nessa imbricada teia, convergem para a interpretação de maio de 1968 como o maio das mulheres, nos dando através da estória particular de Paula uma versão dos fatos que até então não havia sido apresentada, pois o romance sai das ruas para perscrutar o íntimo, o particular. Os livros de história falam sobre o período, porém, mesmo quando o foco não é o político, mas o social, não é possível chegar aos mesmos sentidos que se chega neste romance pelas vias da ficção. Relembrando Cândido (1989), a compreensão da vida é mais efetiva pelas vias da ficção, pois o universo diegético é organizado em um todo lógico e coeso, diferente da nossa vida, sujeita a confusões de toda a ordem. É justamente o que ocorre em *Pedro e Paula*, que, apesar do aspecto fragmentário criado pela narrativa não linear, se constitui em um universo logicamente construído, onde todas as peças se encaixam com perfeição e compartilham o propósito de compreensão histórica de certa classe social desfavorecida: as mulheres. Portanto, se considerarmos o conceito de mito, podemos concluir ainda que o romance coloca o imaginário da sociedade em forma de discurso de modo a fornecer as respostas necessárias, ou seja, de modo a auxiliar a compreensão de um momento histórico caótico como maio de 1968 e suas repercussões, que alteraram drasticamente o mundo moderno.

Referências

- ARÊAS, Vilma. “Pedro e Paula - Partidas e contrapartidas.” In: *Estudos Portugueses e Africanos*, Vol. 1, Fac. 32, pp.109-114, Campinas, SP, BRASIL, 1999.
- ARISTÓTELES, *A Poética Clássica*. 7ª edição. São Paulo: Cultrix, 1987.
- BARTHES, Roland. “O discurso da História.” In: *O rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.145-147.
- CANDIDO, Antônio. et al. *A personagem de Ficção*. 10º edição. São Paulo. Perspectiva, 1989
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. 7º edição. São Paulo: Nacional, 1985.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. “A experiência das fronteiras” In: *A experiência das fronteiras*. Org.: CERDEIRA, Teresa Cristina. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. “Pedro e Paula: um caso de amor de Helder Macedo.” In: *A experiência das Fronteiras*. Org.: CERDEIRA, Teresa Cristina. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002.
- FIGUEIREDO, Mônica. “Sobre corpos femininos plenos de palavras: a propósito de Helder Macedo, de Lúcia Jorge e de José Saramago.” In: *Revista da ABRAPLIP*, n. 3 e 4. Curitiba: 2005
- FREITAS, Maria Teresa. *Literatura e História*. São Paulo: Atual, 1986.
- FREITAS, Maria Teresa. *Romance e História*. Uniletras, Ponta Grossa, n.11: 109-118, dez, 1989.
- HOBBSAWM, Eric. 1917-. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. [Age of extremes: the short twentieth century: 1914-1991]. Marcos Santarrita (Trad.). 2º edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. História, Teoria, Ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MACEDO, Helder. *Pedro e Paula*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.
- VALENTIM, Jorge Vicente. *Concerto literário: Intertextos musicais e sons metafóricos em Helder Macedo, Albano Martins e Vergílio Ferreira*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/Faculdade de Letras, 2004.
- VENTURA, Zuenir. *1968 o ano que não terminou*. 25 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- ZAPPA, Regina; SOTO, Ernesto. *1968: eles só queriam mudar o mundo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. 311 p. ISBN 978-85-378-0072-0.

Os Impasses da Memória em *Camarim de Prisioneiro*, de Alex Polari

Thalles do Nascimento Castro¹

RESUMO: O objetivo do presente artigo é propor uma análise do livro *Camarim de Prisioneiro* (1980), de Alex Polari, considerando a complexidade da escrita de um evento traumático: o período da ditadura militar brasileira. Salientar-se-á, sobretudo, a tradução poética do aspecto opressivo e burocrático de um regime ditatorial, assim como as imagens associadas à função do poeta e os possíveis impasses suscitados pela obra.

Palavras-chave: Camarim de prisioneiro; Ditadura militar; Memória.

ABSTRACT: The aim of this article is to propose an analysis of the book *Camarim de Prisioneiro* (1980), by Alex Polari, considering the complexity of writing a traumatic event: the period of the military dictatorship in Brazil. It will emphasize a poetic translation of the bureaucratic and oppressive aspect of a dictatorial regime, as well as images associated with the role of the poet and the possible deadlocks arising from work.

Keywords: *Camarim de prisioneiro*; Military dictatorship; Memory.

Introdução

Em entrevista sobre a exposição, então recente, *Les archives du cœur* (2010)², Christian Boltanski comenta a importância que toma, em sua obra, a relação entre objeto e sujeito. Preocupado com a preservação de memórias fadadas ao esquecimento, o trabalho de acumulação de lembranças perdidas não se relaciona necessariamente ao cuidado com o amontoado de um volume desconhecido de objetos, porém, muito mais a um volume negativo: o objeto associa-se, sempre, a um sujeito ausente. O que o aflige é a “ideia de singularidade em grandes números” (BOLTANSKI, 2013)³. Ao final da entrevista, quando imagina alguém que, ao ir à guerra diga não se tratar de muita gente se, por exemplo, mil pessoas morrerem, Boltanski afirma: “Mas não se trata de mil pessoas, trata-se de um que

¹ Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

² Exposição que dá prosseguimento à sua instalação *Le cœur* (2005), na qual os visitantes eram convidados a deixar registrados os batimentos de seus próprios corações.

³ Do original: “Idea of uniqueness in big numbers”.

adorava espaguete, um que tinha uma namorada, um que amava futebol, é sempre um mais um mais um” (BOLTANSKI, 2013)⁴.

A contabilização dos mortos gera um grande embaraço. É, talvez, difícil imaginar o que realmente significa a abstração indicada pelo número de vítimas em qualquer espécie de catástrofe. Contudo, de um modo que pode ser bastante nocivo, essa mesma abstração é eficaz no tratamento de um passado traumático, facilita o domínio sobre uma história, tranquiliza e diminui o impacto da perda. Boltanski talvez aja no sentido de recuperar as diversas vozes silenciadas pelo número, através do objeto que resta. Não é mais possível olhar para o passado apoderando-se, arbitrariamente, dele. O trabalho da memória deve atentar para um tratamento mais complexo desse mesmo passado, levando em conta o seu peso sobre as atuais (e futuras) construções identitárias. Deve-se proceder como um historiador que opera como “catador de trapos” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 76-77), reconstruindo o passado por meio de seus cacos, seus destroços, seus restos, qual o anjo de Paul Klee na leitura de Walter Benjamin, seduzido por uma pilha de escombros.

Essa tentativa de recuperação do passado traumático – como quem, ao realizar o inventário de uma dolorosa perda, confunde e mistura o traço mais íntimo e individual à narrativa histórica de uma memória coletiva – está presente no livro *Camarim de Prisioneiro* (1980) de Alex Polari, do qual serão traçadas algumas considerações. O que segue é o esboço de possíveis percursos críticos referentes aos poemas reunidos por Polari e publicados em um cenário brasileiro que caminhava para uma complicada redemocratização. Durante o livro, é constante o alerta para a necessidade de se repertoriar toda uma memória do desastre, cartografá-la. Ao longo das próximas páginas serão destacados, sobretudo: a abstração e, não menos vil, burocratização de uma sociedade em plena ditadura; a importância do registro do passado como forma de resistência, bem como duas figuras elencadas pelo autor que, associando-as ao ofício poético, relaciona-as ao trabalho sobre a memória; e, por último, uma

⁴ Do original: “But it's not 1,000 people, it's one who loved spaghetti, one who had a girlfriend, one who loved football, it's always one plus one plus one.” Uma frase bem próxima à dessa entrevista é utilizada no documentário de Marcelo Masagão, *Nós que aqui estamos por nós esperamos* (1999), e é atribuída a Boltanski. O filme, este que se apresenta como um documentário sobre o século XX feito, em grande parte, com vídeos e fotografias de arquivos, expressa o tratamento individual da memória anunciado na frase do artista francês, disposta junto a imagens da Primeira Guerra: “Em uma guerra não se matam milhares de pessoas. Mata-se alguém que adora espaguete, outro que é gay, outro que tem uma namorada. Uma acumulação de pequenas memórias...”

grande tensão que atravessa o livro, fazendo com que a obra sobreviva às referências claras e datadas ao regime ditatorial.

O livro de Polari, ao longo do qual proliferam as memórias mais íntimas, instala uma espécie de zona de imprecisão entre o resquício mais pessoal de uma memória e a reflexão sobre um regime e um passado histórico coletivos. Ao inserir fotografias pessoais, de seu filho, sua família e amigos, acrescenta a um cenário de escassez e exiguidade da prisão militar o pano de fundo feito de perdas muito pessoais, mas paradigmáticas, pois Polari não é o único prisioneiro e muito menos o único torturado pela ditadura. Produz, então, uma zona em que as memórias se entrecruzam: a foto de um bebê alerta, sim, para a possibilidade de um futuro, mas adverte, ao mesmo tempo, para a melancolia de um futuro que caminhe junto à violência de um contexto como o que se apresenta.

1. Um universo em números

O livro é dividido em cinco atos, divisão comentada pelo próprio autor como uma organização relacionada à ideia que foi se desenvolvendo sobre um projeto que propusesse o exame dos nove anos anteriores de prisão e da possibilidade de liberdade que, aos poucos, despontava (POLARI, 1980, p. 11). As ilustrações, assim como as fotografias ali presentes, confirmam a intenção de expor um caminho que partisse desde a construção de um personagem até a estreia e próximas apresentações, passados os momentos de intensos ensaios e elaborações desse personagem. No “Ato 3 – Ensaio Geral”, o poema “Cardume de Mortos” descreve um cenário sombrio, um “firmamento às avessas” (POLARI, 1980, p. 89) repleto de mortos entre sargaços e anêmonas. Em meio a um cenário de silêncio e escuridão, predomina a incerteza quanto àqueles que são os “nossos mortos” (Idem) e a necessidade de, a todo custo, escavar um passado sombrio:

Quantos ficaram semanas escondidos
quantos foram semeados no mar já mortos
para colher o quê?
Quantos foram atirados vivos?
Que medo teriam sentido,
de que pavor ou serenidade seriam tomados?
Que teriam tido, pensado,
que angústia teriam legado

pela lembrança de alguém muito querido? (POLARI, 1980, p. 90)

A noção exposta pelo substantivo coletivo utilizado no título choca-se, inevitavelmente, a essa série de perguntas apresentadas no trecho citado. A imagem do “cardume” aponta para uma quantidade quase inapreensível de mortos, o que, de fato, pode indicar o horror de um governo opressor. No entanto, indica, ao mesmo tempo, um amontoado de seres que, unindo-se, perdem certa individualidade, tornam-se objetos, quantidades abstratas fáceis de lidar. Assim, a tentativa de resgate dos detalhes mais íntimos de cada um desses “mortos” – seus temores, seus últimos momentos, suas angústias e pesares, inclusive suas últimas lembranças – parece ser um empreendimento contra qualquer forma de abstração numérica prestes a pacificar a memória.

A abstração, pronta a tornar reproduzível toda forma da natureza, é avaliada como o grande resultado do ápice do esclarecimento na modernidade, pensando no texto clássico de Theodor Adorno e Max Horkheimer, “O conceito de esclarecimento” (1944). A preocupação dos principais representantes da Escola de Frankfurt está no processo de dominação da realidade e na falácia infligida pela ciência moderna, cujas bases, a lógica e a matemática, representam outra forma de abstração e distanciamento da realidade. É evidente que suas análises estão vinculadas à crítica de uma sociedade produtora de mercadorias e de intensa racionalização, em que o valor de troca impera. Contudo, a reflexão sobre a crescente negação do indivíduo imerso em uma coletividade manipulada (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 24) é possível no contexto, sobretudo, burocrático, de um regime militar que procurou controlar a sociedade centralizando as ações políticas e administrativas (BORGES, 2003, p. 17). Através dos diversos aparelhos de segurança, o regime empreendeu tanto o golpe militar quanto a sua manutenção no poder concentrando, autoritariamente, poderes e funções do Estado, reprimindo forças dissidentes da “utopia” de uma “segurança nacional”, instaurando um sistema complexo de “comunidades de segurança e de informações” (BORGES, 2003; FICO, 2003).

Também na parte “Ensaio Geral”, o poema “Ainda prisões” parece trazer à tona uma realidade oprimida pelo sistema regulador, essencialmente burocrático, da ditadura militar brasileira:

Estar preso é algo muito simples:
administram teu espaço
cronometram teu tempo
fazem dialogar a sirene com teu corpo
aplicam sansões
acenam benefícios
cometem favores contra você
acionam burocracias intermináveis
para te mover 10 metros além do permitido.
E o contrário de tua dignidade
eles chamam recuperação. (POLARI, 1980, p. 75)

O cenário de privação da sala de tortura reduz o prisioneiro a um objeto: as ações, mesmo que a ele estejam ligadas, são praticadas sempre por outros (massa também, pelo menos neste poema, anônima de torturadores). O sujeito poético se encontra obrigado a aceitar um espaço severamente reduzido, o cubículo da cela, e a ter um tempo cronometrado. Nessa lógica, o próprio corpo passa a responder aos sinais dos objetos, a “lógica fria das engrenagens” (POLARI, 1980, p. 74) determinando reações e hábitos. Em passagem anterior, vemos como “o coração de um regulamento é apenas um órgão burocrático” (Idem); toda essa burocracia aproxima-se do torturado dominando-o completamente: externamente, pela administração de um espaço, e internamente, seja instalando-se na lógica das relações que os seres estabelecem com o próprio tempo, seja fixando mesmo as reações corporais mais involuntárias, sitiando um corpo por meio de uma disciplina constante. No fim, parece nascer um terrível arranjo às avessas, pois os favores não são prestados a alguém, mas “cometidos contra”, e aquilo que é chamado de recuperação é exatamente a perda da individualidade, “o contrário de tua dignidade”.

Além disso, o poema toca na importância de um regime que precisa conceber-se, ao menos aparentemente, legitimado. Nele, qualquer mínima transgressão deve, de algum modo paradoxal, ser legalizada. Isto nos remete a um aspecto enfatizado pelo historiador Carlos Fico sobre a ditadura militar, qual seja a necessidade de fundar o aparelho repressivo sob uma intensa institucionalização (FICO, 2004, p. 75). O complexo aparato ditatorial acaba apresentando uma figura bicéfala: unindo as noções de “Estado de direito” e “regime de exceção”, faz coexistir uma “comunidade de informações” concebida através de decretos e uma polícia política criada por meio de “diretrizes secretas do Conselho de Segurança Nacional” (FICO, 2004, p. 82), logo, “revolucionária”. No livro *Estado de exceção*, o filósofo

Giorgio Agamben, ao anunciar o principal problema teórico de seu livro, a grande zona de anomia perpetrada pelo estado de exceção entre o político e o jurídico (2004, p. 12), revela o paradoxo de uma “forma legal daquilo que não pode ter forma legal” (2004, p. 12), de uma lei que, para incluir o vivente, priva-o de seu estatuto de indivíduo (2004, p. 14). Os dois últimos versos de Polari indicam exatamente a recuperação como perda da dignidade. A ditadura supõe sempre uma ordem, mesmo que não se trate de uma ordem jurídica (AGAMBEN, 2004, p. 54); o que se inscreve no direito é exatamente “a suspensão da própria ordem jurídica” (Idem), introduz-se uma zona de incertezas entre “Estado de direito” e “regime de exceção”, zona de anomia pronta a tornar exequível uma norma que havia sido separada de sua aplicação (AGAMBEN, 2004, p. 58).

2. Memória e resistência

Ao tratar da necessidade de novas formas de “representação” do passado, Márcio Seligmann-Silva indica a solidificação do que chama de uma “nova ética da historiografia” (2003, p. 65), momento em que o historiador, lidando com os mais diversos eventos-limite do século XX, assumirá duas principais figuras: o arqueólogo, escavando os mais obscuros lugares da memória, e o cartógrafo, empreendendo o delineamento da “topografia do terror” (2003, p. 65-66). As duas imagens aparecem no livro de Polari associadas ao ofício poético. O passado, de modo algum, pode ser deixado de lado, sua própria redenção está relacionada à restituição da dignidade dos mais diversos despossuídos do regime militar. A literatura parece surgir como um espaço de resistência que, se não pode efetivamente derrubar um governo, pode ao menos ser eco das vozes silenciadas, fazer com que um passado trágico não seja esquecido.

O primeiro poema da parte “Laboratório”, “Tarefas Poéticas”, é uma espécie de “poema-minuto” que sintetiza tanto a necessidade do resgate das lembranças, das experiências retiradas do “fundo do baú e da memória” (POLARI, 1980, p. 11), quanto a urgência do que se escreve e a possível inadvertência em relação a um excessivo “lirismo” (POLARI, 1980, p.47): “Não se trata de embelezar a vida/ trata-se de aprofundar o fosso” (POLARI, 1980, p. 41). Os dois versos caminham em direções opostas: enquanto o primeiro indica,

metaforicamente, a nobreza de uma ação que pode ser ligada a um extremo cuidado com as palavras, uma minúcia no tratamento de uma realidade bastante crua, o segundo indica uma ação que, em primeiro lugar, gera uma imagem bastante concreta e que, de maneira evidente, aponta para a importância do que designamos como “poeta-arqueólogo”, esse escavador em busca de quaisquer indícios do anunciado “cardume de mortos”.

Tal necessidade reaparecerá em diversos momentos da obra. No poema “Sobre a Relação dos Grilos com a Criatividade” o primeiro verso já indica o caminho: “É preciso ir mais fundo” (POLARI, 1980, p. 53). A escavação que deve ser realizada não se restringe a uma exposição desbaratada dos destroços do passado. Ela serve, pelo contrário, para indicar uma abertura para o futuro; se o poço é escavado, é para que uma energia reprimida projete-se para o porvir, assim, “desencadeamos a reação em cadeia/que abre as comportas do fascínio” (POLARI, 1980, p. 53). O trabalho desse arqueólogo anuncia a importância da memória, esta “que desentulha os túneis obstruídos” (POLARI, 1980, p. 64), levando às mais profundas recordações, “aos túmulos dos faraós e dos arquétipos” (Idem), assim como afirma Alex Polari em sua “Carta de Amor Coletiva”.

A dimensão atribuída à tarefa de escavação do passado é vista também como um trabalho que deve ser constantemente realizado, é uma tarefa cotidiana. Na parte “Ensaio Geral”, o poema “Depois de um Pernoite”, ao longo do qual irrompem reflexões sobre o cotidiano da prisão através de expressões muito diretas e uma linguagem bastante dura, termina com a seguinte estrofe (ao longo do poema, é a quarta vez que inicia uma estrofe com a palavra segunda-feira):

Segunda-feira
eu me levanto
escovo os dentes
escavo as lembranças
vidro sem memória do espelho
espalho meu espanto
na ausência de imagens
mato moscas
espero o dia escorrer. (POLARI, 1980, p. 77)

O poema que se inicia com o primeiro dia útil da semana, marco das ações cotidianas, termina com o sentimento de um tempo inapreensível, escorregadio. A escavação deve ser

uma ação tão diária quanto o escovar de dentes, ações confundidas pelo encadeamento de aliterações que sugerem uma possível permutação: “escovo [e escavo] os dentes [e as lembranças]”. Contudo, nada garante que o trabalho seja frutífero e o poeta não se reconhece diante do espelho, ao menos o registro da memória parece titubear e se mostrar incapaz de oferecer as imagens do percurso trilhado. Talvez nem sempre o ato de perscrutar o passado fornecerá os instrumentos necessários para o recenseamento do presente e para o estabelecimento de limites no tempo fluido de uma prisão, por exemplo, e os dias se dissolvem uns sobre os outros. A ausência de reflexo indica também o apagamento desse sujeito, de sua singularidade.

A segunda imagem vinculada ao poeta – este, agora, não apenas arqueólogo, mas cartógrafo – apresenta-se através de uma preocupação com a delimitação dos espaços da memória, dos lugares, das pessoas, lembranças, do próprio cotidiano; narrar passa a ser uma forma de atualizar as ruínas do passado (FRANCO, 2003, p. 366), conferir-lhes novos sentidos. O poeta procede perfazendo o inventário do passado, demarcando: uma memória dos lugares através de referências precisas como a Avenida Atlântica ou o Leme anteriores ao período de cárcere dos poemas “Recordações de 1969 – II” e “Leme” (POLARI, 1980, p. 30-31); uma memória das pessoas como no poema “Lamarca”, em que figuram o líder revolucionário Carlos Lamarca e sua companheira Yara (POLARI, 1980, p. 34-35), ou no poema “Final de Espetáculo”, no canto superior do qual foi impressa a fotografia do militante Stuart Angel; e uma memória do cotidiano, seja pela inclusão de várias fotos pessoais tanto das visitas familiares quanto das manifestações ou greves de fome.

Além disso, mergulhado em um sistema que priva o ser humano de qualquer resquício de individualidade, parece esboçar-se uma grande cartografia do desejo, afirmando-se a necessidade de redescobrir o corpo, este que “não é um mero invólucro” (POLARI, 1980, p. 21). No poema “Descoberta”, a superioridade da mente sobre a carne é deixada de lado em benefício de uma descoberta, ainda que tardia, do corpo: “Só algum tempo depois / já com a cabeça feita, / resolvi fazer o corpo” (POLARI, 1980, p. 37). De importância capital, o corpo, quando reprimido, pode acabar gerando o que o poeta chama de um “império dos castrados” (POLARI, 1980, p. 66) e assim, as memórias de infância são reatualizadas a partir dessa grande evidência: a severa professora de catecismo, D. Alice, “nunca tinha gozado / a não ser

com o pavor da gente” (POLARI, 1980, p. 28), era toda “anti-sensualidade/ anti-delicadeza” (Idem). Existe também, nas descrições dos amantes, uma urgência e um tempo muito breve, que não pode ser desperdiçado em lirismos ou grandes burocracias (POLARI, 1980, p. 42), traço presente em seu livro anterior, *Inventário de Cicatrizes*, e que traz, assim como afirma o escritor Régis Bonvicino, “o risco do instantâneo e o rápido do imediato” (BONVICINO, 2013).

Na segunda parte, “Laboratório”, o seguinte fragmento do comentário de Alex Polari sobre o lançamento de *Inventário de Cicatrizes* pode ser destacado:

Por via das dúvidas fica registrado na forma de poema. Se eles [seus poemas] não estão fadados a entrar na História – seja na Literatura ou de outras – como é quase certo, que entrem para a geografia. Uma geografia muito especial de muros, prisões, ilhas de silêncio, uma geografia de cadáveres jogados no mar, em covas rasas, dos quais possivelmente nunca teremos um mapa, apenas indícios. Outros depois de nós talvez procurando tesouros no fundo do mar em vez de darem com velhos galeões naufragados, deparem-se com os mortos de nossa geração. (POLARI, 1980, p. 48)

Polari atenta para a importância do mapeamento dos eventos traumáticos ponderando, ao mesmo tempo, os obstáculos e a possível infecundidade da tarefa, lembrando que o passado não retornará através de uma narrativa homogênea e coesa, mas por intermédio de indícios. Há incerteza também quanto à sobrevivência de sua produção literária, o valor que lhe será atribuído. E, por fim, o alerta de que o trabalho sobre o passado também é feito de troços e esbarrões, achados inesperados.

3. Utopia melancólica

Em sua análise sobre as considerações de Adorno em relação à poesia na era das catástrofes, o professor Jaime Ginzburg (2003) destaca, inicialmente, a premissa sócio-histórica da proposta adorniana bem como sua oposição a uma concepção lírica assentada tanto em uma “unidade no poema” quando em uma “totalidade subjetiva” como se vê em Hegel (GINZBURG, 2003, p. 61-63). A obra de arte, surgindo em meio a um cenário permeado de exemplos de políticas de extermínios, guerras e ditaduras, apresenta-se muito mais como o produto de uma subjetividade excessivamente fragmentada, em constante

mudança e marcada pela angústia das experiências históricas. A linguagem poética, carregada de insolúveis contradições e impasses que se potencializam (GINZBURG, 2003, p. 63-64), poderá se mostrar marcada, então, pela tentativa de resistir aos tempos sombrios nos quais se insere, tempos de catástrofes e de intensa reificação do sujeito (Idem) – lembremos da anterior discussão sobre a razão instrumental em uma sociedade massificada.

Em algumas passagens de *Camarim de Prisioneiro*, o sujeito poético questiona a validade da própria expressão, da palavra. Voltando-se para o silêncio ou para o avesso da expressão escrita, o significado parece não mais fazer sentido. Os dois últimos parágrafos do poema “Sobre Alquimia poética” – título que nos leva ao Rimbaud de *Uma Temporada no Inferno* – são sintomáticos:

Difícil ofício
o de poeta
quando um verso
mesmo sem ser fóssil
não pretende mais
que a própria vida:

Levanta uma tenda no silêncio
tenta um significado no vento
aventa um tema na escuridão
e lentamente, sob tênue claridade,
renuncia ao oásis. (POLARI, 1980, p. 62)

Novamente o jogo de aliterações ritma o poema. Talvez esteja anunciada a esterilidade da atividade do poeta, pois mesmo o verso pode não chegar a ultrapassar o seu próprio espaço, permanecendo imóvel tal qual um fóssil (porém aí, quiçá, um arqueólogo possa descobri-lo, dar-lhe nova vida, reatualizá-lo). A palavra empenha-se em ações improfícuas, vacila entre significados movediços, erra “na escuridão”, e termina por renunciar a uma tão esperada recompensa. O último verso acaba introduzindo uma pequena ambiguidade: seria a renúncia à própria palavra, esta que já havia acampado no “silêncio”, ou seria a recusa, da qual já se falou em outros momentos, de um excessivo lirismo no tratamento do verso?

Para além do questionamento relativo à linguagem e à função poética – tema apenas brevemente esboçado, mas que pode ser explorado no livro de Alex Polari – um grande impasse atravessa a obra *Camarim de Prisioneiro*: se toda a intensa arqueologia do passado, toda a escavação da memória designa, necessariamente, um desejo de futuro (e o autor, em

sua tentativa de prefácio afirma que, ao longo do processo de arranjo dos textos, distinguiam os projetos e fantasias do amanhã), existe, entretanto, a consciência da possibilidade de um futuro tão ou mais sombrio quanto o presente ditatorial: “Nada indica entretanto que ele [o cárcere político] será definitivamente extinto” (POLARI, 1980, p. 12).

De um lado, o passado é amplamente revisitado e recolhido, criando-se uma verdadeira célula de resistência. Vale citar o poema “Colônia Penal Braziliensis”:

Desligaram as máquinas
o que restou, jogaram no fosso
dos ossos fizeram pentes
dos corpos piruetas
dos cabelos perucas
dos pentelhos palitos
da pele roupas
e da voz agoniada e rouca
eles foram costurando cada grito e cada boca
um por um deles foram juntando
eco por eco de desespero
caco por caco de amargura
e assim eles inventaram esse silêncio. (POLARI, 1980, p. 92)

Por maior que seja a escassez, o menor indício, a menor sobra do passado, serviu à criação de um espaço de resistência e dos instrumentos necessários à luta contra o regime opressivo da ditadura militar. No fosso foram escavados os subsídios para que o torturado reaja. Se apenas lhe sobrou o corpo, mesmo que rebaixado a condições indignas, é exatamente desse material conspurcado – ossos, corpos, cabelos, pentelhos, pele e voz – que surgirá a revolta. Se se trata de restos, apela-se, então, para uma coletividade costurada desses diversos cacos. Assim, o apelo ao movimento de resistência traz também a marca da fragmentação e das incertezas da militância: o coro coletivo é feito de vozes agoniadas, em desespero. Por fim, o silêncio que se anuncia como o grande instrumento de luta dessa coletividade em migalhas não parece ser aquele ao qual nos referimos antes, o silêncio da impossibilidade da palavra, mas o silêncio do torturado que se nega a revelar qualquer informação sobre um companheiro.

Por outro lado, a esperança depositada em um amanhã que se desenha, amanhã alicerçado sobre o escrutínio dos cacos do passado, é afligida pela possibilidade de um futuro também sombrio. Existe incerteza: “As cic/atrizes/estão postas em cena/falta-me o diretor/

para os próximos passos” (POLARI, 1980, p. 147). A impressão que temos é que o inventário, ao final de um percurso, está feito, porém, falta a real certeza do caminho a seguir. Tal instabilidade parece ter igualmente contaminado suas recordações dos tempos anteriores à prisão. Os dois primeiros versos de “Recordações de 1969” asseveram que “no nosso carinho precoce/já existia algo de velhice” (POLARI, 1980, p. 36). Deste modo, o poeta manifesta a preocupação alegada no já citado trecho relativo ao lançamento de *Inventário de Cicatrizes* de que “auroras luminosas podem se transformar em crepúsculos sombrios” (POLARI, 1980, p. 49).

O vislumbre de um futuro melancólico ressoa, de uma maneira muito sombria, nos rumos que o processo de redemocratização do Brasil tomou. Talvez não exatamente “redemocratização” levando em conta uma inicial abertura bastante lenta, sob tutela militar e “muito aquém do que a oposição desejava” (SILVA, 2003, p. 263): uma espécie de “transição pactuada” (SILVA, 2003, p. 273). Além disso, a grande cicatriz deixada pelo período militar foi agravada, evidentemente, pela complexidade que envolve a questão da anistia, entre esquecimento e reconstrução de um passado muito recente.

Considerações finais

O artigo, longe de esgotar os possíveis caminhos críticos que podem ser seguidos ao se enfrentar uma obra como *Camarim de Prisioneiro*, quis apenas oferecer um percurso, ainda que bastante tortuoso, por entre as diversas cenas recolhidas pelo poeta. Alguns pontos, não ignorados, mas deixados à parte quando da construção textual, seja pelo curto espaço concedido à escrita, seja pela aproximação adotada no tratamento da obra, visão esta que se construiu mais panorâmica (apesar de intercalar análises mais detidas), seja pelo receio de conferir um tratamento ingênuo ao material poético, enfim, alguns desses pontos podem ser mencionados: (1) primeiramente, em nenhum momento foi evocado o termo “testemunho” ou “literatura de testemunho” para o tratamento da produção de Alex Polari, mas a expressão já foi utilizada para a análise de sua obra e é um campo fronteiriço na teoria literária⁵; (2) as

⁵ Refletindo, principalmente, a partir da produção relativa à memória da *Shoah*, Seligmann-Silva assinala dois pontos centrais relacionados à literatura de testemunho: em primeiro lugar, muito mais que um gênero, constitui um problema que impele a história da literatura a uma revisão e, em segundo, não deve confundir o “real” dessa

imagens relacionadas ao poeta expostas no item “memória e resistência” são agregadas a outras, o poeta-arqueólogo torna-se também ourives (POLARI, 1980, p. 69 e 101), e a cartografia traçada aponta para uma necessidade constante de orientação (POLARI, 1980, p. 17 e 45); (3) e a limitação da palavra é acrescida da indicação dos limites da ação da poesia, a mudança devendo ser feita fora dos livros (POLARI, 1980, p. 141 e 170).

Camarim de Prisioneiro sustenta uma postura bastante clara em relação à memória do trauma: se no poema “Final de Espetáculo”, aproveitando-se da metáfora teatral, o poeta assegura desligar o interruptor, o mesmo admite, entretanto, não interromper o da memória (POLARI, 1980, p. 73). Trata-se de um trabalho de resgate, do cuidado com as milhares de afetividades que se dissolvem em tempos sombrios. Voltar-se para o passado e escutá-lo é uma tarefa que exige muito cuidado, pois qualquer ruído pode ser o indício de um sofrimento obliterado. Os dois últimos versos do poema “Cardume de mortos”, primeiro poema apresentado nesse artigo, advertem: “o barulho de um corpo no mar / é assim como o estalar da asa de uma mariposa muito frágil” (POLARI, 1980, p. 90).

Deixo *Camarim de Prisioneiro* pensando, enfim, no percurso do olhar sobre as séries de fotografias de *Apagamentos*⁶, de Rosângela Rennó, percurso traçado sobre uma espécie de recitativo que, retomando o tema, multiplicando-o *ad libitum*, produz diferentes possibilidades de uma mesma imagem. Sua “inumerável coleção humana”, nas palavras de Alícia Penna (2005), devolve ao olhar do espectador, entre a desfamiliarização de uma imagem e a crítica de uma prática visual perante a realidade⁷, a narrativa de um passado em cacos. O resultado – não que isso represente qualquer produto final, porém, muito mais uma consequência do tratamento conferido à fotografia – é o da inserção (e apresentação), nesse passado, de rasgos criadores. A imagem se alimentou da realidade para ultrapassá-la; mais, imprimir novos caminhos, apresentar suas incongruências. A experiência envolvendo a obra de arte, assim, inclui tanto as fotos iniciais do arquivo de uma investigação policial quanto aquelas dispostas sobre caixas de luz quando da instalação em 2004, e ainda, a publicação na

produção com a representação “pressuposta pelo romance realista” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 377). Dois artigos do professor Wilberth C. Ferreira Salgueiro propõem a exploração desse termo em poemas de Alex Polari, destaca-se a predominância do valor ético sobre o estético (SALGUEIRO, 2012a, 2012b).

⁶ O site da artista traz o registro de suas obras, assim como fotografias de suas instalações, organizadas cronologicamente (<http://www.rosangelarenno.com.br/obras>).

⁷ Esses aspectos do trabalho de Rosângela Rennó são destacados por Paulo Herkenhoff em seu texto “rennó ou a beleza e o dulçor do presente” (1998, p. 127,189-190).

série “Fotoportátil” (2005)⁸. Cada instância carrega as marcas impressas de uma atitude diante da realidade, instâncias que, inevitavelmente, contaminam-se. A série de Rosângela Rennó desconstrói a suposta isenção da fotografia policial, dotada do rigor da ciência criminalística, e esta, por sua vez, deve, a partir de então, conviver com o risco de não mais oferecer o relato pacífico da ruína.

Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. O Conceito de esclarecimento. In: _____. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 17-46.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Homo sacer, II, 1. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004. (Estado de sítio)

BOLTANSKI, Christian. Memory, too, fails at such excess. *Art it*. Disponível em: http://www.art-it.asia/u/admin_ed_itv_e/ZBH3nMP8O7gGve9tIQAc/ Entrevista concedida a Andrew Maerke. Acesso em: set. 2013.

BONVICINO, Régis. Inventário de cicatrizes de Alex Polari de Alverga. Disponível em: <http://www.regisbonvicino.com.br/catrel.asp?c=11&t=67>. Acesso em: set. 2013.

BORGES, Nilson. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In: DELGADO, Lucilia de A. N.; FERREIRA, Jorge (orgs.) *O Brasil republicano: o tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 13-42. (Livro 4)

FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: DELGADO, Lucilia de A. N.; FERREIRA, Jorge (orgs.) *O Brasil republicano: o tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 167-206. (Livro 4)

⁸ Uma análise sobre o modo como a obra de arte ultrapassa sua materialidade e passa a ser formada pelas inúmeras reproduções de um original que, por sua vez, tornam-se outros originais é desenvolvida por Jorge Coli em seu texto “A semelhança e a aura: sobre Proust e Walter Benjamin”, da coletânea *O corpo da liberdade*.

_____. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Unicamp, 2003. p. 355-374.

GINZBURG, Jaime. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, jan-jul, 2003. p. 61-69.

HERKENHOFF, Paulo. Rennó ou a beleza e o dulçor do presente. In: RENNÓ, R. *Rosângela Rennó*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 115-191. (Artistas da USP, 9)

PENNA, Alícia Duarte. Imaginação do desastre. In: RENNÓ, Rosângela. *Apagamentos*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

POLARI, Alex. *Camarim de prisioneiro*. São Paulo: Global editora, 1980. (Poesia Necessária n.1)

SALGUEIRO, Wilberth C. Ferreira. Poesia de testemunho (com doses de humor): Alex polari, Glauco Mattoso, Leila Míccolis e Jocenir. In: FERREIRA, Rogério de S. Sérgio; PEREIRA, Terezinha M. S. *Literatura & Política*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2012a. p. 65-81.

_____. O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap). *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 31, jul-dez, 2012b. p. 284-303

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: _____ (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Unicamp, 2003. p. 59-89.

_____. O testemunho: entre a ficção e o 'real'. In: _____ (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Unicamp, 2003. p. 375-390.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: DELGADO, Lucilia de A. N.; FERREIRA, Jorge (orgs.) *O Brasil republicano: o tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 243-282. (Livro 4)

**¿Cómo se sale de un agujero?
Narrativa, violência e memória em Augusto Roa Bastos**

Rosane Cardoso¹
Amada Dörr²

RESUMO: Este artigo discute a trajetória literária de Augusto Roa Bastos relacionada com a violência no Paraguai, resultante das duas grandes guerras – a do Paraguai e a do Chaco. Os efeitos da tragédia social e política estabelecem vínculos inegáveis entre Literatura e História, entre (auto) biografia e ficção. Porém, neste estudo se considera que, para além de debates teóricos sobre o gênero narrativo, a ficção robastiana parece advir de um processo de memória irremediavelmente afetada pela violência.

PALAVRAS-CHAVE: Violência; Memória; Narração.

RESUMEN: Este artículo discute la trayectoria literaria de Augusto Roa Bastos y su relación con la violencia política de Paraguay, resultante, sobre todo, de dos grandes guerras – la de Paraguay y la de Chaco. Los efectos de la tragedia social y establecen vínculos entre Literatura e Historia, entre biografía y Ficción. Sin embargo, en ese estudio si considera que, para allá de debates teóricos sobre el género narrativo, la ficción robastiana adviene de un proceso de memoria irremediabilmente afectado por la violencia.

PALABRAS-CLAVE: Violencia; Memoria; Narración.

Para mí, el Paraguay es como un gran espejo luminoso que se ha roto en muchos fragmentos. He tratado en mis libros de reunir estos fragmentos.
Roa Bastos

Introdução

Augusto Antonio Roa Bastos nasceu em Assunção, Paraguai, em 1917, filho de um brasileiro com uma mestiça guarani. Aos dois anos, foi viver em um engenho de açúcar em Iturbe, Guairá. Ali, a mãe lia para ele trechos da Bíblia e de obras de Shakespeare, além de contar-lhe, em guarani, lendas e mitos indígenas. Aos quinze anos, Roa Bastos abandonou o estudo para alistar-se, como voluntário, na Guerra do Chaco, atuando na enfermaria, embora seu desejo fosse estar na frente armada. Tendo sido exilado mais de três vezes, foi acolhido por países como Argentina, França e Espanha. Nesses países, trabalhou como correspondente

¹ Professora Dr.^a do PPGL/ Leitura e Cognição – da Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC.

² Mestranda em Letras – Leitura e Cognição – da Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, bolsista FAPERGS.

internacional para alguns jornais, lecionou em algumas universidades e iniciou sua trajetória como escritor.

Em 1945, trabalhou como correspondente do *El País*, em Assunção, cobrindo o fim da II Guerra Mundial. Em 1947, o governo militar repressor obrigou-o a exilar-se em Buenos Aires, onde trabalhou como jornalista, roteirista de cinema, carteiro, dramaturgo e professor e de onde saíria, em 1976, instado por outra ditadura, para um longo exílio na França. Convidado pela Universidade de Toulouse-Le Mirail, passou a dar aulas de Literatura hispano-americana e de Língua e Cultura Guarani. Ao voltar para o Paraguai, em 1982, teve cassada sua cidadania paraguaia. Obteve, no ano seguinte, a cidadania espanhola. Com o fim da ditadura de Stroessner, em 1989, passou a visitar seu país, retornando mais tarde a viver em Assunção. Além de escrever romances, contos, poemas e ensaios, Roa Bastos compôs músicas, peças teatrais e roteiros cinematográficos.

Luis Alberto Sánchez (1976), em *Escritores representativos de América*, comenta que se houvesse um modelo de escritor, Roa Bastos atingiria todos os requisitos ideais previstos por essa suposta premissa. Além disso, ele pertence a um país misterioso que, junto com a Bolívia, forma uma das incógnitas sul-americanas. O Paraguai sempre foi um território ímpar localizado no centro da América de colonização espanhola. Os jesuítas ali estabeleceram suas missões, o que faz com que seja chamado de selva missioneira até hoje, como uma recordação daquela estrutura social e política do século XVI: “La compañía de Jesús instaló en Misiones un régimen de gobierno severo. Ejercían el poder los próprios jesuítas, em forma colectiva” (SÁNCHEZ, 1976, p. 142). Assim, os jesuítas se ocupavam não só com as tarefas de paz como também com as de guerra. Ao serem expulsos da Espanha e de suas colônias, em 1673, tiveram que deixar o território das missões que se tornou com isso uma terra sem governo: “[...] se produjo eso que los sociólogos de hogaño, más lingüistas que sociólogos, llaman 'un vacío de poder'” (1976, p. 143).

O ditador De Francia, que exerceu a autoridade do país de 1811 a 1840, inspirou o consagrado romance de Roa Bastos, *Yo, el supremo*, assim intitulado pelo modo como De Francia era conhecido: “el Supremo”. As fatalidades e os horrores vividos ao longo da guerra do Chaco fizeram emergir diversas narrativas sobre a tragédia, entre elas *El trueno entre las hojas* (1953), *El naranjal ardiente* (1959) e *El baldío* (1966). Porém, foi *Hijo de hombre*

(1966) que consagrou Roa Bastos no momento em que a narrativa latino-americana vivia o conhecido *boom*.

As narrativas de Roa revelam protesto e denúncias contra os abusos e injustiças de que são vitimados os paraguaios. Sua técnica não é inovadora, mas marcada pela desolação e pela tragédia. Isso o aproxima, segundo Sánchez (1976), da narração lírica, de cunho existencialista. Por mais que haja um realismo cruel, a linguagem se sobrepõe às ações narrativas. Considera-se, ainda, que tenha algumas características que poderiam assinalar uma tendência surrealista:

Los libros de Roa Bastos, dejando de lado sus poesías y sus piezas teatrales y sus guiones cinematográficos, uno de ellos con Premio Internacional en Santa Margherita, Italia, reflejan su actitud introspectiva y casi artificiosa, en el buen sentido de este vocablo. El artificio no es falsedad, sino proyección de exquisitez y de responsabilidad de ejecutiva, de donde artífice puede ser el disfraz o la sublimación del artista. Es en este último sentido (el de Benvenuto Cellini al forjar sus magníficas joyas) en el que se emplea aquí la palabra artificio (SÁNCHEZ, 1976, p.150).

Também se destaca no autor a verve metafísica e intensa que delimitará a estética roabastiana: “Es evidente que en él se disputan la primacía dos factores que son, al mismo tiempo, sus dos preocupaciones vivenciales: el economista y estudioso social y el profesor de literatura, condecorador de la técnica literaria y del estilo” (SÁNCHEZ, 1976, p. 150). Esse “estilo” de escrita é a forma direta de mostrar a realidade social da América Latina dominada por regimes autoritários. Pode-se pensar que, através de sua narrativa ficcional, Roa Bastos se volta para a reflexão sobre histórias vividas por parte da sociedade paraguaia, embora essa iniciativa, no âmbito literário, já tivesse sido contemplada em *La Babosa* (1952), de Gabriel Casacci, obra que produziu um memorável escândalo nos ambientes literários do país por abordar a frustração social diante dos problemas políticos da época. Roa Bastos, no entanto, ao tratar da violência e da injustiça social, expõe uma situação histórica cíclica presente não apenas no Paraguai, mas na América Latina, em espirais sucessivas de luta e fracasso. Crescendo cada vez mais como escritor, aproxima a crítica ao sistema a uma significativa linguagem poética, contemplando o que julga ser o compromisso de um autor, sem, entretanto, subjugar-se ao realismo documental.

A obra de Roa Bastos, portanto, denota permanente interesse pela reflexão sobre o sofrimento do povo paraguaio ao vivenciar suas duas principais guerras: a do Paraguai, de 1864 a 1870, e a Guerra do Chaco, de 1932 a 1935. Neste artigo, comentam-se alguns aspectos dessa trajetória tomando-se por base “La excavación”, conto bastante conhecido do autor, aqui discutido a partir da perspectiva do ato de narrar como possibilidade de debater a memória oficial e como processo subjetivo de compreensão da dor e do trauma provocado pela violência.

As duas grandes guerras

Os primeiros colonos espanhóis chegaram ao Paraguai no início do século XVI. A cidade de Assunção, fundada em 15 de agosto de 1537, logo se tornou o centro de uma província nas colônias espanholas na América do Sul, conhecida como "Província Gigante de Índias". Os tempos de Paraguai como colônia só acabam após a independência das colônias das Américas: “No pós-1810, esse vasto mundo de língua espanhola esfacelou-se, procurando, cada região *de per se*, transformar-se em república. O Paraguai não fugiu à regra. Transformou-se em República” (GUIMARÃES, 2001, p. 113). Em 15 de maio de 1811, O Dr. José Gaspar García Rodríguez de Francia, mais conhecido como o "Dr. Francia", ou "O Supremo", governou o país até sua morte, em 1840. Durante seu governo, Dr. De Francia reprimiu a oposição ao regime e, a fim de evitar a necessidade de comércio exterior, o ditador estimulou a autossuficiência agrícola, mediante a introdução de novas culturas, e desenvolveu as manufaturas. Essa política isolacionista contribuiu para preservar o caráter homogêneo do povo paraguaio e seu espírito de independência.

A Guerra do Paraguai teve seu início em 1864, a partir da ambição do ditador Francisco Solano Lopez, que tinha como objetivo aumentar o território paraguaio e obter uma saída para o Oceano Atlântico, através dos rios da Bacia do Prata. O confronto foi iniciado com a criação de inúmeros obstáculos impostos às embarcações brasileiras que se dirigiam a Mato Grosso através da capital paraguaia. Visando a província de Mato Grosso, o ditador paraguaio aproveitou-se da fraca defesa brasileira naquela região para invadi-la e conquistá-la, o que fez sem grandes dificuldades. Após a batalha, sentiu-se motivado a dar continuidade à expansão do Paraguai através do território que pertencia ao Brasil. Seu próximo alvo foi o

Rio Grande do Sul, mas, para atingi-lo, necessitava passar pela Argentina. Então, invadiu-a e tomou Corrientes, província Argentina que, naquela época, era governada por Mitre.

Decididos a não mais serem ameaçados e dominados pelo ditador Solano Lopez, Argentina, Brasil e Uruguai uniram suas forças em 1º de maio de 1865, através de acordo conhecido como a Tríplice Aliança. A partir daí, os três países lutaram juntos para deterem o Paraguai, que foi vencido na batalha naval de Riachuelo e também na luta de Uruguaiana. O conflito bélico acabou custando muito ao Paraguai, como a perda do seu exército poderoso frente aos demais países da América do Sul e, principalmente, a morte de dois terços da população do sexo masculino e a perda de territórios, em grande parte, para o Brasil e a Argentina. A economia paraguaia ficaria estagnada pelos 50 anos seguintes.

A reconstrução econômica do país foi perturbada pela sequência de crises políticas, golpes de Estado e guerras civis das últimas décadas do século XIX. Apesar da existência de partidos políticos, Colorado e Liberal, a formação dos governos era, quase sempre, fruto de intervenções militares e revoluções palacianas. Durante a Primeira Guerra Mundial, quando o país permaneceu neutro, houve um período de certa prosperidade. Cresciam paralelamente as disputas com a Bolívia pela posse do Chaco. Em 1932, tropas bolivianas invadiram o Paraguai, desencadeando outra grande guerra pela qual passou o Paraguai: a Guerra do Chaco, que durou de 1932 até 1935, e culminou com vitória paraguaia e a anexação do Chaco ao país.

Desde os primeiros anos do século XX, os dois países construíram fortes na área contestada. Após choques esporádicos, estourou a guerra do Chaco, em que os paraguaios, comandados pelo coronel José Félix Estigarribia, venceram a muito custo. O Tratado de Paz de 1938, assinado com a intermediação do Brasil, Argentina, Chile, Peru, Uruguai e Estados Unidos, deu ao Paraguai a maior parte do território disputado e à Bolívia uma saída para o rio Paraguai, via Puerto Suárez. A Guerra do Chaco também permitiu o surgimento do primeiro movimento político importante destinado a reformar instituições. O coronel Rafael Franco, líder de um novo partido, Febrerista, assumiu a 17 de fevereiro de 1936, com grande apoio popular. Empregando métodos ditatoriais, Franco promoveu uma distribuição limitada de terras, promulgou leis sociais e trabalhistas e nacionalizou fontes de matérias-primas. Os reformistas sofreram um revés com o golpe de Estado desfechado com o exército, mas, em 1939, elegeram o herói da guerra do Chaco, José Félix Estigarribia, presidente da República.

Estigarribia promulgou a constituição reformista de 1940. Seus planos progressistas, que previam a reforma agrária e modernização do país, caíram por terra após sua morte num acidente de aviação.

Sob o governo do general Higinio Morínigo (1940-1948), o Paraguai recaiu na ditadura militar, em que as liberdades civis foram suprimidas e reestabelecidos os direitos dos latifundiários. A oposição cresceu a partir de 1944, e, em 1947, liberais e febreristas, com o apoio de parte do exército, sublevaram-se. Embora derrotados, provocaram a renúncia do ditador. Após sucessivos golpes de Estado que levaram quatro presidentes ao poder, Federico Chávez (1949-1954) assumiu o governo. Sua administração caracterizou-se pelo alinhamento com o regime de Juan Domingo Perón, na Argentina. Dificuldades econômicas e financeiras, decorrentes do forte processo inflacionário que se seguira à Guerra Civil de 1947, contribuíram para sua deposição. Em maio de 1954, o comandante do Exército, general Alfredo Stroessner, tomou o poder e fez-se eleger presidente nesse mesmo ano, sendo reeleito em 1958, 1963, 1973, 1978, 1983 e 1988.

Stroessner garantiu seu regime exilando os líderes democráticos e controlando diretamente as forças armadas. Aos apelos da Igreja em favor dos presos políticos, ele reagiu expulsando vários sacerdotes do país. Ele foi deposto em 3 de fevereiro de 1989, em golpe, liderado pelo general Andrés Rodríguez, que deixou dezenas de mortos. Empossado na presidência, Rodríguez levantou a censura à imprensa, autorizou a volta dos exilados, legalizou organizações políticas, que estavam proibidas, e convocou eleições. A 1º de maio foi eleito presidente. Em 1991 assinou em Assunção, junto com os presidentes do Brasil, Argentina e Uruguai, o tratado de criação do Mercado Comum do Sul (Mercosul). Nas eleições presidenciais e legislativas de 9 de maio de 1993, ganhou Juan Carlos Wasmosy, que tomou posse na presidência em 15 de agosto do mesmo ano.

Memória e narrativa: movendo-se para chegar ao rio

A violência e as questões políticas difíceis não cessaram com um presidente eleito. Quando Roa Bastos faleceu, em 2005, Paraguai seguia buscando seu caminho de liberdade e de justiça social. O objetivo de apresentar o quadro político do país ao longo da existência do escritor tem por objetivo entender a narrativa criada por Roas e, simultaneamente, perceber sua estética que foge ao ato de truculência em si e se debate na palavra para expressá-lo. São

inúmeras as obras que poderiam ilustrar este fenômeno, mas nos detemos, ainda que brevemente, no conto “La excavación”. Não se pretende, aqui, estender uma análise do texto, mas pensá-lo como uma aproximação da construção literária robastiana e sua relação com a História e com o papel que Roa Bastos acredita que cabe à literatura latino-americana:

La literatura latinoamericana y, en especial, los géneros narrativos, nacieron así comprometidos fundamentalmente con la realidad social; no podían menos que asumir una actitud militante como instrumento de captación y, en una segunda instancia, de transformación de esa realidad social; una misión de denuncia de sus problemas y males mayores; una función testimonial de las aspiraciones colectivas, de las conmociones sociales, de sus derrotas, de sus triunfos, de sus carencias. (ROA BASTOS, 1979, 15-16)

A reflexão de Roas Bastos nasce a partir da leitura histórico-literária latino-americana e de seu viés nacionalista com o intuito de criar uma identidade própria. Mas, apesar de defender uma função social à literatura, não deixa de acrescentar que para chegar a um estatuto estético a isso se somam os problemas do indivíduo. A contundência deste conto em específico, parece ser o exemplo perfeito para observar não o que o autor denuncia, mas o modo como o faz. A narração agônica aproxima do drama real, da situação de aprisionamento, mas também dá a dimensão do estado do sujeito. “La excavación” é um conto que sofreu alterações ao longo do tempo, apresentado, por primeira vez, em 1953, em *El trueno entre las hojas*.

O conto se desenvolve a partir da tentativa de Perucho Rodi, ex-combatente da Guerra do Chaco, em sair da situação de aprisionamento em que se encontra. Ele está na cela 4 no Valle-í. Junto com ele, estão setenta e um cativos. O prisioneiro tem a ideia, então, de escavar um túnel em direção ao rio. Ali, sairiam na barranca. Revezando-se em turnos, os presos iniciam a empreitada que já dura quatro meses. Num dos turnos de Perucho, ocorre um desmoronamento e ele fica isolado dos demais. A asfixia lenta que sofre leva-o a ter delírios em que mistura eventos da guerra do Chaco e, com isso, voltam as lembranças dos massacres, do combate corpo a corpo com os bolivianos, soldados como ele, lutando sem ter certeza da razão por que lutavam. As recordações de Perucho Rodi se mesclam com delírios do seu estado de asfixiamento e com sonhos. Ele morre sem ter certeza do que se passara com ele, se sonhara ou se tivera um pressentimento.

De fato, se fora um mau presságio, pronto se concretizaria. Tendo descoberto o plano de fuga, as autoridades decidem se livrar dos prisioneiros, numa mistura de punição e de

isenção pública. Fingindo esquecer as grades abertas, “permitem” a fuga dos prisioneiros que são sistematicamente fuzilados sob a justificativa de estarem tentando fugir. Supostamente, apenas Perucho Rodi teria logrado evadir-se. A imprensa é convidada a visitar a cela e testemunhar sobre o ocorrido. Tudo se ratifica segundo interessa ao governo.

A leitura do conto remete, em muitos níveis, a um processo cíclico, seja no plano da crítica à política corrente, seja no plano de construção do texto, seja no plano da memória e construção subjetiva do protagonista. Os prisioneiros são recém-saídos de uma sangrenta guerra civil e se encontram enfiados, em meio ao mau cheiro e a aglomeração de corpos aparentemente vivos. Ainda assim, logo que morrem, são rapidamente substituídos por tantos outros ditos criminosos: “poco después el agujero fue cegado con piedras, y la celda 4 (Valle-í) volvió a quedar abarrotada” (ROA BASTOS, 1997, p. 81).

Sobre o modo como Roa Bastos estrutura a narrativa, o aspecto cíclico se complementa ao da memória. Perucho está revivendo o já passado em Chaco. Ali cavou, igualmente, com melhor sorte, um túnel para evadir-se. Na segunda vez, obviamente falha. Mas, ainda que o conseguisse, pouco valeria como vitória para a liberdade de todos: como já referido, a cela voltou a encher-se assim que os encarcerados anteriores foram eliminados, o que permite pensar que massacre é parte desta história política. Sempre haverá outros Perucho Rodi. Além disso, há a recorrência à recordação, momento em que realmente, através da construção onírica do texto, encena-se a história de violência no país.

A memória, neste conto, se apresenta em, pelo menos, duas perspectivas. Uma delas é a ratificação do problema. Sim, existe o conflito, o massacre, a tirania e estes não podem ser esquecidos ou negligenciados na memória do país ou da América Latina. A partir desse ponto de vista, a denúncia do autor é um documento, é uma “verdade” que permite que se ouçam outras vozes além da voz da memória oficial que, facilmente, pode se transformar em história oficial, apagando tudo o que não interessa ao estado. Não por acaso, o conto se encerra com a legitimação da verdade oficial por parte da imprensa. Em outra linha, existe a memória como necessidade de dizer, a memória que aprisiona um trauma. Nesse sentido, “La excavación” é emblemática.

Não resta dúvida de que a História é um relato também e, como tal, passa pelas vicissitudes do ato de narrá-la. Então, o que se lê nos livros, ainda que o mais próximo

possível da realidade, também é uma percepção da mesma, um ponto de vista, ou, se se quiser um lado da moeda, principalmente quando se pensa em histórias oficiais sobre conflitos na América Latina. Sendo assim, a narrativa ficcional talvez seja mais efetiva em narrar os sujeitos que vivem a História. Segundo levanta Saguier (1996), para Roa Bastos, a experiência do passado aproxima literatos e historiadores, ainda que ambos estejam envolvidos com diferentes ficções.

A realidade social é complexa, contraditória e repleta de possibilidades de leitura. Nesse contexto, a elaboração de memórias sobre determinado evento estabelece relações com diferentes níveis, como histórico, social, político, simbólico, cultural e pessoal, que se influenciam e se entrelaçam constantemente. Segundo a socióloga Elizabeth Jelin (2012), nas existem três premissas centrais para pensar sobre as presenças e sentidos atribuídos ao passado de crise e supressão da dignidade humana que atravessaram alguns países da América Latina. A primeira premissa remete ao entendimento das memórias como processos subjetivos ancorados em experiências e marcas simbólicas e materiais; a segunda consiste em pensar as memórias como objetos de disputas e conflitos, considerando que os produtores de sentidos estão envolvidos em relações de poder; e a terceira busca historicizar as memórias, reconhecendo que existem mudanças históricas nos sentidos do passado (JELIN, 2012, p. 36).

Dessa forma, a memória é entendida como processos de construção que permitem aos distintos atores sociais alçar suas vozes e participar das batalhas de sentidos do passado. Ao compreendermos as memórias como objeto de disputa, passamos a considerar o sujeito como agente de transformação simbólica capaz de incorporar novas interpretações ao que passou (JELIN, 2012). Contudo, os novos sentidos atribuídos ao ocorrido violento podem ser influenciados pelas relações de poder estabelecidas pela hegemonia que estão sempre presentes nos conflitos. Assim, constituem-se as tentativas de confiscar as memórias subalternas e impor um discurso oficial: “Se trata de una “lucha por “mi verdad”, con promotores/as y emprendedores/as, con intentos de monopolización y de apropiación.”(JELIN, 2012, p. 25).

Com essas considerações e voltando ao conto roastiano, propõe-se que o caráter das memórias é construído e pode mudar os significados do ocorrido, dos silêncios e esquecimentos que fazem parte da história e que estabelecem novas expectativas para o

futuro. Reconhece, portanto, a influência das mudanças históricas na elaboração dos sentidos sobre o passado, assim como a transformação do lugar atribuído às memórias em diferentes sociedades, culturas, lutas políticas e ideológicas. Desse modo, as novas gerações e os novos atores sociais têm a possibilidade de mudar as interpretações do que já passou e tentar impedir que o passado seja esquecido, pois “el sentido del pasado está en un presente, y en función de un futuro deseado” (JELIN, 2012, p. 46). O esquecimento, o silêncio, os “buracos” da memória são parte do tenso processo de lutas políticas e sociais, e a disputa sobre os sentidos do passado, muitas vezes, pode se colocar contra o esquecimento: é preciso lembrar para que a violência não se repita.

Roa Bastos sempre esteve atento a esta memória e, em “La excavación”, mais uma vez traz a crítica clara e a lembrança de conflitos cíclicos no país. Mas, afortunadamente, o autor não abandona a literatura e logra construir a memória a partir de um veio estético invulgar. Através do discurso simbólico e pelo poder de sedução da arte, pode contar os fatos da história de um país, criando um elevado nível de representações que, se denunciam claramente a situação política caótica, não rouba do leitor a possibilidade de interpretar e conhecer a partir dessa interpretação. Assim, como receptor, também é uma voz a dizer sobre a verdade que, através da leitura, não pode mais ser hegemônica para contar esta historia que parece eterna, conforme lembra Perucho: “Un agujero negro y recto que a pesar de su rectitud le había rodeado desde que nació como un círculo subterráneo, irrevocable y fatal. Un túnel que tenía ahora para él cuarenta años, pero que en realidad era mucho más viejo, realmente inmemorial.” (ROA BASTOS, 1997, p.81)

O protagonista sonha e recorda – “soño (recordó)” (p.81) – cada vez mais, à medida em que sua vida se esvai preso no túnel em que, de algum modo, sempre estivera. Existe, deste ponto de vista, desesperança na narrativa de Roa Bastos. O ciclo da violência é eterno. Por outro lado, considerando sua escritura, parece que a redenção poderá estar em que lê os vários Peruchos que aparecem ao longo da trajetória roabastiana, corroborando o que disse o autor, no clássico ensaio sobre imagem e perspectivas propostas pela narrativa latino-americana:

Para que exista una literatura, además del valor estético de sus obras, es necesario un centro de cohesión interior, una visión coherente y unitaria sobre el conjunto de la realidad. De esta coherencia interior procede la posibilidad de comunicación

interhumana de una literatura en un momento determinado, pero también el sentido de continuidad histórica a través de sus variaciones posibles. (ROA BASTOS, 1979, p.8)

Considerações finais

Perucho Rodi é, em certa medida, a escritura defendida por Roa Bastos, mas também é a representação do sujeito que vive e revive constantemente o trauma de uma guerra interminável. Nos momentos finais, o protagonista não tem mais o que reviver na memória do que a longa história da guerra, seja a do Chaco, seja a cotidiana que cerceia a liberdade e que coloca irmão contra irmão, não diferente do que sente em relação aos bolivianos que matou em nome de algo que não tem como acreditar.

Por fim, trazer a perspectiva da memória subjetiva ao texto de Roa Bastos alia-se a presentificação que ele dá às personagens. Perucho Rodi não é um herói destemido e patriótico. Ainda que esteja buscando um país melhor – razão por que é feito prisioneiro – a narrativa sobre ele é composta pelo lirismo e pelo simbólico. A relação que se estabelece entre ele e a terra remetem imediatamente a uma vivência uterina e a um parto, no caso, mal fadado. A identificação com esta terra – América Latina? – oferece a saída e novas possibilidades de vitória sobre os opressores. Se estes fecham a boca do “agujero” e enterram mais prisioneiros é porque reconhecem neles o recomeço. Eles são as vozes telúricas que não se calam nunca. É nelas que a memória permanece e é delas que surgirão novas vozes para contar a história latino-americana.

Referências

- GUIMARÃES, Acyr Vaz. *A guerra do Paraguai: suas causas*. Campo Grande: UCDB, 2001.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Lima: IEP, 2012.
- ROA BASTOS, Augusto. “La excavación”. *El trueno entre las hojas*. Asunción: El Lector, 1997. p. 78-82.
- _____. *Yo, el supremo*. Madrid: Cátedra, 2005.
- _____. *Hijo de hombre*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- _____. *O livro da Guerra Grande*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- _____. Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual. *Cuadernos de cultura latinoamericana*. Nº 39. México: UNAN, 1979. Disponível em http://ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/bitstream/10391/2983/1/39_CCLat_1979_Roa_Bastos.pdf. Acesso em 28 de outubro de 2014.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Escritores representativos de América*. Madrid: Editorial Gredos, 1976.

SAGUIER, Roque. *La literatura como expresión de la realidad nacional*. Asunción: El Lector, 1996.

SHAW, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, posmodernismo*. Madrid. Cátedra, 2008.

***Persépolis* de Marjane Satrapi: a escrita de si uma nação em quadrinhos**

Ana Cláudia Guimarães Senna¹

RESUMO: A iraniana Marjane Satrapi em sua novela gráfica *Persépolis* narra suas memórias, desde a infância, passando pela adolescência e o início da vida adulta, entrecruzando a elas a história de seu país, assolado por anos de tirania e guerra. O presente trabalho visa, fazer uma leitura dessas memórias que se interpõem discursiva e graficamente a fim de traçar uma narrativa de si, que está diretamente ligada à memória da sua nação.

Palavras-chave: *Persépolis*; Novela gráfica; Autobiografia; Nação.

ABSTRACT: Iranian Marjane Satrapi in her graphic novel *Persepolis* narrates her memories, since childhood, going through adolescence and the beginning of adult life, crossing with them the history of her country, wasted by years of tyranny and war. This work aims at reading these memories that interpose themselves discursively and graphically, with the intention of drawing a narrative of herself, which is directly connected to the memory of her nation.

Keywords: *Persepolis*; Graphic novel; Autobiography; Nation.

Philippe Lejeune quando publicou a primeira versão do *Pacto Autobiográfico* em 1975 não contava com a diversidade de gêneros e de produções existentes com as quais sua teoria teria que lidar. Entretanto atualizou por diversas vezes seu *pacto*, reposicionando suas reflexões e visando o dever da literatura.

Por esse motivo, o legado de Lejeune é referência nos estudos biográficos. E é pensando em seu principal postulado que podemos configurar a obra *Persépolis* de Marjane Satrapi² como uma escrita autobiográfica, já que

¹ Mestranda em Teoria Literária e Crítica da Cultura pelo Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João Del-Rei (Promel/ UFSJ)

² Justamente devido a esta coincidência fica necessário definir que: sempre que aparecer Satrapi faz-se referência à autora, ao usar Marjane ou Marji trata-se da personagem. O uso do nome completo, Marjane Satrapi, relaciona-se coexistência das duas: autora-personagem.

coincidem-se os nomes da autora, da personagem e da narradora. O que pode ser certificado na orelha da contracapa do livro³. Ali, onde costuma-se colocar a foto do autor e uma pequena biografia, Marjane Satrapi aparece em autorretrato com o mesmo desenho da personagem que ocupa toda a narrativa. Pacto cumprido.



Figura 1: Pacto Autobiográfico em Persépolis

Persépolis é uma novela gráfica lançada em primeiro momento separadamente em quatro volumes, sendo a primeira edição do ano 2000 e as demais lançadas a cada ano seguinte. Em 2007 a editora Companhia das Letras reuniu os quatro volumes e lançou *Persépolis Completo* em sua linha *Quadrinhos na Cia*. A iraniana recebeu o prêmio de melhor história em quadrinhos pela *Feira do Livro de Frankfurt* na edição de 2004. O livro inspirou um longa-metragem homônimo, dirigido por Satrapi em parceria com Vincent Paronnaud lançado em 2007. O filme foi indicado ao Oscar de melhor animação em 2008 e recebeu também o *Grand Prix* do júri do *Festival de Cannes* de 2007.

Sua temática gira em torno de Marjane Satrapi, uma iraniana que narra e desenha em preto e branco sua vida e a trajetória de seu país ao longo dos quase quinze anos em que a narrativa se passa. Nesse ínterim, guerras, lutas, exílio, intolerância, revolução, ditadura e resistência perpassam a narrativa entrecruzando as histórias do país às suas experiências pessoais.

³ Trata-se da Edição da Companhia das Letras *Persépolis Completo*.

O capítulo inaugural se passa no ano de 1980 quando, após a Revolução Islâmica de 1979, o uso do véu passou a ser obrigatório nas escolas, embora as meninas não compreendessem o significado dele. De forma brusca a escola deixou de ser laica e os meninos foram separados das meninas.



Figura 2: A imposição do véu

Marjane, então com dez anos, reflete: "Eu não sabia direito o que pensar do véu. Era muito religiosa, mas, juntos, eu e meus pais, éramos bem modernos e avançados" (SATRAPI, 2007, s.p.⁴).

Marji, que queria ser profeta e já tinha em sua avó uma discípula, vinha de uma família politicamente engajada e nada fundamentalista. Seus pais participavam de protestos e com constantes diálogos buscavam colocar a menina a par da situação do país.

⁴ A obra não possui paginação.



Figura 3: Primeiros questionamentos

Em 1984 a guerra entre Irã e Iraque intensifica-se e são poucas as possibilidades de se cruzar as fronteiras. No entanto os pais de Marjane encontram uma chance de enviar a menina para o exterior. É então que aos quatorze anos ela chega à Viena. Nesse momento da narrativa o foco se fixa na personagem, já que ela se encontra distante de sua nação. Marjane passa a ser uma expatriada e como tal, enfrenta a solidão, a dificuldade do contato com outras línguas, outras culturas e a saudade do lar.

O crítico indo-britânico Homi K. Bhabha em seu ensaio *DissemiNação: o Tempo, a Narrativa e as Margens da Nação* (2003) teoriza, entre outras questões, sobre ideia de nação: "A nação preenche o vazio deixado pelo desenraizamento de comunidades e parentescos, transformando esta perda na linguagem da metáfora." (BHABHA, 2003, p.199). Para Bhabha, assim como a palavra "metáfora" etimologicamente está ligada a transferência, transporte de um para outro lugar, o sentido de nação transporta-se com o indivíduo que migra, ou como ele diz: "transporta o sentido de casa e de sentir-se em casa." (BHABHA, 2003, p.199). Diante Bhabha aponta exemplos de livros de ou sobre expatriados que trazem já

nos títulos a própria metáfora de suas nações. Observamos então que *Persépolis* poderia estar elencada pelo teórico, se pensarmos na escolha de Satrapi para nomear sua obra retomando a antiga capital do Império Persa que se encontra em ruínas.

Marjane deixou para trás um país que estava sendo assolado pela guerra. Crescendo em outra realidade, longe dos olhos da família a menina sente-se distante de sua cultura e passa a negá-la em vários momentos, sucumbindo cada vez mais à cultura ocidental e desviando-se dos olhares de julgamento e estranheza lançados pelos novos amigos europeus.



Figura 4: Negando a Nação

Bhabha, ao refletir sobre a diferença cultural, destaca que ela é elaborada a partir de um "discurso da diferença" o qual:

(...) é constituído através do locus do Outro, o que sugere que o objeto de identificação é ambivalente e ainda, de maneira mais significativa, que a agência de identificação nunca é pura ou holística, mas sempre

constituída em um processo de substituição, deslocamento ou projeção."
(BHABHA, 2003 p.228).

Jovem, sozinha e buscando aceitação na turma, Marji não deseja ser diferente, ao contrário, almeja identificar-se com a juventude ocidental. Todavia, e até um pouco ambigualmente, essa aproximação a desconfortava por ferir suas posturas éticas. Em determinado momento do capítulo *O legume* ela cita: "Quando mais esforços de integração eu fazia, mais tinha a impressão de me distanciar da minha cultura, de trair meus pais e minhas origens, de jogar um jogo que não era o meu." (SATRAPI, 2007, s.p.).



Figura 5: Crise de consciência

Abatida pela culpa do sentimento de traição à nação e à família a personagem chega a mudar de canal quando a televisão transmitia alguma notícia sobre o Irã. Marji oscila entre o desejo de esquecer seu passado e a impossibilidade de viver sem nação.

Tomamos aqui o conceito de nação conforme firma o teórico Benedict Anderson, na introdução da obra *Comunidades Imaginadas* (2005). Para ele o

sentido de nação está ligado a uma comunidade limitada, soberana e, principalmente, imaginada. Limitada, porque por maior que elas sejam, sempre haverá fronteiras finitas, ainda que elásticas; soberana, porque: "(...) anseiam por ser livres, ainda que sujeitas a Deus, por serem directamente livres. O Estado soberano é o garante e o emblema dessa liberdade." (ANDERSON, 2005 p.27). E, finalmente, imaginada como comunidade, porque seus indivíduos, ainda que todos não se conheçam, comungam de certa unidade de signos e símbolos, que os fazem identificarem-se entre si como pertencentes a um mesmo espaço imaginário.

É retomando este quesito que pensamos nas dificuldades de Marjane em conseguir identificar sua "comunidade-nação". No Irã precisava negar seus gostos pessoais na maneira de se vestir, na escolha do que ouvir, e vivia sob imposições político-religiosas, como o uso do véu. Na Áustria, onde diante do contato com a cultura local e a cultura dos outros migrantes, não conseguia nem expressar a cultura alheia, tampouco aquela que seria a sua, definindo-se constantemente como sendo "diferente". Marjane encontra-se então num limiar entre as tradições de sua família e os processos de aculturação.

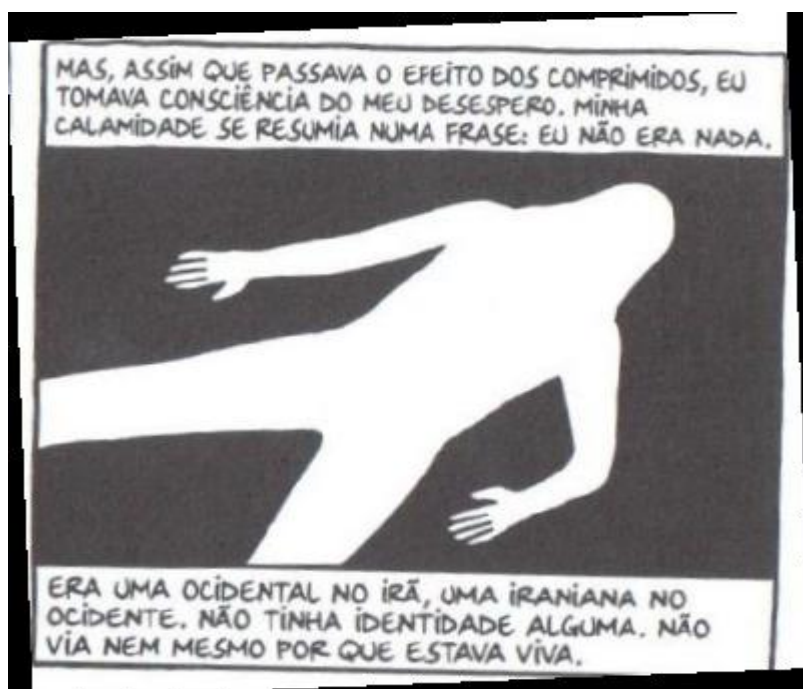


Figura 6: O não-lugar e o não-pertencer.

Esse sentimento de não-pertencimento, que faz de Marji algo como um híbrido ocidental-oriental, pode ser corroborado por fala da própria personagem quando, anos mais tarde, decide voltar ao Irã e não se sente parte daquela comunidade, ela diz: "Eu não era nada, era uma ocidental no Irã, uma iraniana no ocidente, não tinha identidade alguma." (SATRAPI, 2007, s.p.). Marjane sabia que o retorno ao Irã significava a renúncia de liberdades, conforme registra nos últimos quadinhos do capítulo novamente intitulado *O véu*, no qual aparece vestindo o véu, símbolo do retorno à sua terra, e dizendo: "Peguei minhas coisas... pus meu véu na cabeça de novo... e quanto às minhas liberdades individuais e sociais, paciência... eu precisava muito voltar pra casa." (SATRAPI, 2007, s.p.).



Figura 7: O véu como símbolo do retorno ao lar.

O retorno, todavia, não foi tão acolhedor quanto esperava por parte do seu país. As ruas de Teerã a desestabilizavam com todos os cartazes e nomes de mártires, Satrapi as descreve como cemitérios. Seu pai a atualiza da real situação do país devastado pelos anos de guerra, bombardeios, o saldo de mutilados, de órfãos, viúvas, os milhares de mortos. Pensar em sua ausência nesse período de flagelo da nação e em suas vivências ocidentais completamente alheias à situação do Irã, arrastou Marjane para um período de forte depressão fruto da dificuldade em (re)estabelecer-se iraniana.



Figura 8: Um cemitério em Teerã.

A história de Marjane não termina por aqui. Os capítulos seguintes acompanham sua recuperação, seus novos desafios e conquistas, sempre tensionados por reflexões e questionamentos. Entretanto, são assuntos que não cabem a este recorte.

A autobiografia desenhada por Marjane Satrapi nos permite pensar a narrativa memorialística, sob a ótica de Wander Melo Miranda nos textos *Imagens de memória*, *Imagens de nação* (2010) e *Corpos escritos* (2009) para quem: "(...)

empreender a busca de si equivale a tomar a memória como lugar de consciência biográfica e histórica do presente, a partir de imagens geradas pelo que falta ou se perdeu." (MIRANDA, 2010, p. 40). É preciso lembrar que as narrativas da memórias não tratam do passado tal como ele foi, mas, sim, da maneira como ele opera "hoje", conforme postula Walter Benjamin (1985): (...) o passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido" (BENJAMIN, 1985, p.224). A construção das narrativas da vida de Satrapi faz-se no presente da sua obra. Suas memórias são desveladas já devidamente refletidas no tempo presente e passando pelo crivo do distanciamento crítico que os anos passados lhes proporcionaram, nas palavras de Miranda (2009):

A reevocação do passado constitui-se a partir de uma dupla cisão, que concerne, simultaneamente, ao tempo e à identidade: é porque o eu reevocado é diverso do eu atual que este pode afirmar-se em todas as suas prerrogativas. Assim, será contado não apenas o que lhe aconteceu noutro tempo, mas como um outro que ele era tornou-se, de certa forma, ele mesmo. (MIRANDA, 2009, p. 31).

Dessa forma, aquela Marjane que no primeiro quadrinho apresenta-se aos dez anos discutindo o uso do véu torna-se Marjane Satrapi, mulher, franco-iraniana e que ao escrever *Persépolis* escancara com coragem seu olhar sobre seu país para o mundo. Ao fazê-lo imprime duplamente sua marca pessoal, discursivamente na escolha das palavras de sua obra; e graficamente na escolha do traço, cores e tipos de imagens que melhor delineiam a narrativa de si e de sua nação.

Referências Bibliográficas:

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*: reflexões sobre a origem e a propagação do nacionalismo. Lisboa: *Edições 70*, 2005.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BHABHA, Homi K. Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In: BHABHA, Homi K. *O local da diferença*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MIRANDA, Wander Melo. A ilusão autobiográfica. In: MIRANDA, Wander Melo *Corpos escritos*. São Paulo: Edusp, 2009.

MIRANDA, Wander Melo. Imagens de memória, imagens de nação. In: MIRANDA, Wander Melo. *Nações Literárias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010

MIRANDA, Wander Melo. Nações literárias. In: MIRANDA, Wander Melo. *Nações Literárias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010

SATRAPI, Marjane. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Meu filho, você ainda vai ser doutor

Francisco Neto Pereira Pinto¹

Tomou o último gole, pagou a conta e partiu, sem mais palavras ou explicações.

Uma dose de cachaça pode ter significados vários, mas por estas regiões nortistas é quase certa uma mágoa a esquecer, uma nostalgia a disfarçar ou ainda uma crise de nervos a acalmar. No caso de Pedro, era isso mesmo, um desgosto nodoso que tomava toda a extensão do estômago e reverberava efeito e gosto acres na boca. O elixir, na mucosa, ferve, na garganta, já é vulcão; no coração, contudo, queima, limpa, purifica, faz-se esquecer que é homem.

Para Pedro, de apenas quinze anos, muitas garrafas são necessárias, pois a negrura já chegou à alma. A primeira mancha grudenta lhe foi incrustada pela mão do pai em seu rosto rosado naquele dia em que tomou consciência de si como um pedaço de gente no mundo, depois os pontapés para agir em tempo, os chutes para subir mais rápido as ladeiras por estradas poeirentas do Pará, os beliscões para acordar mais cedo e ir tocar, às 4h da madrugada, as poucas vacas leiteiras ao curral, pois a tirada de leite tem de ser cedo, senão perde-se a venda e, prejuízos, alguém precisa arcá-los.

Um dia esse galego de olhos grandes – o avô materno é do sul – se esqueceu de levar as vacas ao curral à tardezinha, pois era muito o enfado, havia trabalhado a manhã inteira na capina do arroz e, naquele dia, o sol lhe pareceu mais quente, ou talvez se tratasse dos sinais de uma gripe que se insinuava. Adormecera, por descuido, em profundo sono, e nem mesmo o torpor do pai o fizera despertar para o compromisso tão sagrado que, religiosamente, era cumprido todos os dias – separar as vacas de seus filhotes para que o leite se acumulasse durante a noite -. Deveria saber, porém, que, na casa de seu pai, nenhum esquecimento jamais é perdoado.

À despedida da tarde foi duramente castigado – com uma corda de *nylon* à mão e um pé em seu pescoço o velho novamente o fez adormecer, com as costas sagrando estirado no piso de terra batida da área que dava para o fundo do quintal -. A mãe também sangrava, no

¹ Professor convidado na Universidade Federal do Tocantins, campus de Araguaína. E-mail: fneto@uft.edu.br.

coração, ao ouvir os brados do marido: quer dormir, é? Trabalhar não quer não, né? Te mostro direitinho como é que se curte preguiça. Do filho não ouvia nada, que mal conseguia respirar e lutava à cata de um fio de ar com que encher os pulmões e garantir o coração. Um pé no pescoço, porém, são toneladas de humilhação. Deixou, assim, escorrer uma míngua de lágrima que, escorrendo, atravessou a porta, varou a cozinha e foi buscar a mãe lá no quarto, pálida em um canto.

Ao contemplar o corpo mole e arquejante Dona Maria deixou escapar um esguicho de grito, que foi abafado pelas mãos. Ouvisse-o o velho poderia ficar ofendido e voltar-se contra ela. Conteve-se, então, muito custosamente, cuidando em afagar o filho semimorto. Providenciou sumo de mastruz, o suficiente para as costas e para garrafada de semanas. Fez sopinha de macarrão com galinha caipira, comidinha que fez o seu loirinho - era assim que o chamava -, se sentir querido. Durante a refeição, ele a confidenciou um pensamento profundo, tal como seus demais três irmãos já haviam feito cogitou ir embora e apagar o rastro, para sempre nunca mais. Se não o fizera ainda, fez questão de deixar claro, é porque a amava demais e não tinha coragem de abandoná-la às mãos de seu algoz a quem se recusava a chamar de pai.

Dali a três meses, Dona Maria caiu de malária *falciparum* e, anêmica como era, não resistiu. Por muito tempo já padecia de intensas hemorragias causadas por um *leiomioma* e, bem que sempre pedia ao marido que a levasse ao médico, sob alegação das dores, do mal-estar, da dificuldade com a higiene. Como cumprir com as obrigações de esposa e deveres de dona de casa? Assim não podia, era um fardo muito pesado. Que deixasse de besteira, que isso era coisa de mulher mesmo e, depois, nunca se viu nenhuma morrer por causas tais. Além disso, médico é ladrão, quer ganhar o do mês inteiro em uma única consulta, muito caro! Que o deixasse em paz e não falasse mais nisso. Anêmica, pois, como resistir à fúria da malária?

Pedro naqueles dias de agonia fez, em silêncio, no escuro do quarto, muitas súplicas. Acreditava que o Jesus do natal era bom, que se interessava pelas famílias, que se interessasse então por sua mãe, tão honesta, tão boa. Não havia ele curado a mulher com fluxo de sangue lá em seus dias? Poderia, então, se quisesse, fazer sua mãe sadia. Pediu muito, até mesmo de joelho com mãos postas. Fechava os olhos e, às vezes, de tanto acreditar, chorava. Em vão os rogos e, por fim, a decepção. Se esse é o Deus que se tem, não me serve. Não acredito. Queria

um Deus bom, de amor e cuidado. Disseram-lhe, em consolo, que sua mãezinha agora descansava com o Senhor, que havia sido levada pelos anjos para nunca mais, pela eternidade, sofrer. Esse Deus é mau, recusava-o, portanto, e isso repetia a quem assim lhe consolasse. Perdeu a fé e, desolado, enclausurou-se.

De então por diante, paz somente com Dorinha, que por ele se derretia. Quando completou os 12, seu pai decidiu que era hora de se tornar homem e, em tom áspero, o intimou a comparecer à noite no bar da Dona Joana. Esse é o cabra, disse, acenando a cabeça. Dorinha o gostou logo de início, porque o achou lindinho, como passou a chamá-lo, e, desde então, dispensava-lhe toda a atenção, sem cobrar nada, à maneira de Galimene. Por outro lado, como sempre esteve aos cuidados da mãe, o rapaz cultivava admiração pela figura feminina e dispensava, a qualquer que fosse, tratamento carinhoso, o que fazia criar raízes no coração de Dorinha um desejo crescente de tê-lo exclusivamente para si. Quando o viu chegar aos 13, raciocinava demoradamente, seu lindinho já era quase homem feito, e com aquela musculatura farta e firme, bem que poderia passar por mais. Buscava, assim, maneiras de agradá-lo e de fazê-lo cada vez mais passar tempo consigo.

Não ficaria ele, no entanto, naquele povoado por mais um dia, estava de todo resolvido a partir. Queria ir para Palmas, no Tocantins, estudar e ser doutor. Meu loirinho um dia ainda vai ser doutor, é muito inteligente e só tira notas boas; é o orgulho dos professores. E o meu também! Repetiu a mãe até o último suspiro, palavras agora bem guardadas no coração do órfão sonhador.

O sonho foi, então, a herança que lhe restou.

Os poucos pertences em uma mochila, tomou o último gole de cachaça no bar da Dona Joana, embarcou no ônibus e partiu. Da janela viu Dorinha, que lhe acenando se despediu.

Dorinha, Dorinha

Porque me olhas tão triste assim?

Pois não sabes que o melhor de mim foi contigo que vivi?