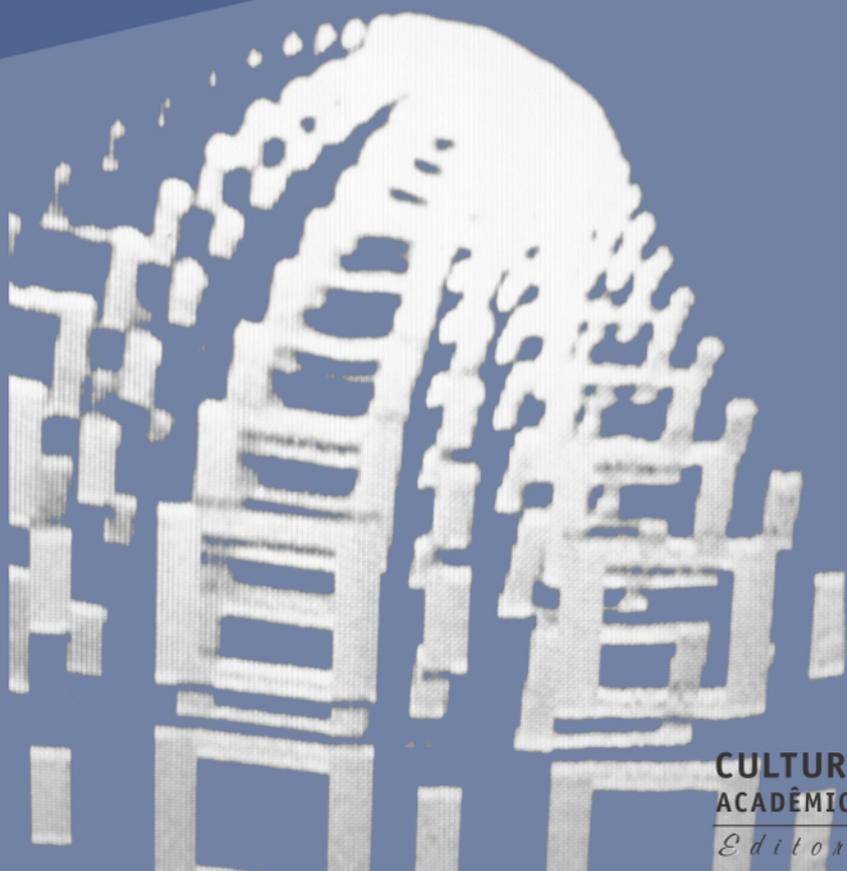


**ESTUÍDOS
LITERÁRIOS**

Literaturas: identidades

Juliana Santini
Rejane C. Rocha
(Org.)



**CULTURA
ACADÊMICA**
Editora

LITERATURAS: IDENTIDADES
(ENSAIOS)

Juliana Santini
Rejane C. Rocha
(Org.)

SÉRIE
ESTUDOS LITERÁRIOS
nº 15 – 2014

**Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Univ. Estadual Paulista,
Câmpus Araraquara**

Reitor: Julio Cezar Durigan

Vice-reitora: Marilza Vieira Cunha Rudge

Diretor: Arnaldo Cortina

Vice-diretor: Cláudio César de Paiva

Programa de Pós-graduação em Estudos Literários

Coordenadora: Profa. Dra. Juliana Santini

SÉRIE ESTUDOS LITERÁRIOS Nº 15

Comissão Editorial do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários

Juliana Santini

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Adalberto Luis Vicente

Luiz Gonzaga Marchezan

Aparecido Donizete Rossi

João Batista Toledo Prado

Karin Volobuef

Maria Lúcia Outeiro Fernandes

Editoração eletrônica e capa: Eron Pedroso Januskeivictz

Normalização: Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras

LITERATURAS: IDENTIDADES
(ENSAIOS)

Organizado por:
Juliana Santini
Rejane C. Rocha

CULTURA
ACADÊMICA 

Editora

Copyright © 2014 by FCL-UNESP Laboratório Editorial
Direitos de publicação reservados a:
Laboratório Editorial da FCL

Rod. Araraquara-Jaú, km. 1
14800-901 – Araraquara – SP
Tel.: (16) 3334-6275
E-mail: laboratorioeditorial@fclar.unesp.br
Site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

L712 Literaturas: Identidades (Ensaaios) / Organizado por: Juliana Santini; Rejane
C. Rocha. –
São Paulo, SP : Cultura Acadêmica, 2014.
222 p. ; 21 cm. – (Série Estudos Literários; 15)

ISBN 978-85-7983-619-0

1. Literatura. 2. Identidade. 3. Literatura -- Estudo e ensino.
I. Santini, Juliana. II. Rocha, Rejane C. IV. Série.

CDD 800

SUMÁRIO

Apresentação <i>Juliana Santini e Rejane C. Rocha</i>	7
Desde el exilio hacia una configuración de identidad <i>Adriana A. Bocchino</i>	15
Diálogos ocultos entre duas Américas: História(s) brasileiras e norte-americana em Brazil, de John Updike <i>Carla Alexandra Ferreira</i>	33
Itinerarios e idearios de Buenos Aires: Instantáneas del espacio urbano en Olivari, Hernández y Fogwill <i>Carolina Grenoville</i>	61
Ao som daquela música: perda da identidade feminina no conto “Bárbara no inverno”, de Milton Hatoum <i>Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento</i>	87
Espaço presente, memória de outrora: universalismo e regionalismo na prosa brasileira contemporânea <i>Juliana Santini</i>	105
Identidade e representação histórica em romances brasileiros contemporâneos <i>Maria Célia Leonel e José Antonio Segatto</i>	125

“Que o Rei receba a feia”: Beleza e inteligência em <i>A Mulher que escreveu a Bíblia</i> <i>Raquel Terezinha Rodrigues</i>	149
Uma estética do desconforto: autoria e crise na representação <i>Regina Dalcastagnè</i>	167
Antonio Callado e a rasura da identidade nacional <i>Rejane C. Rocha</i>	189
Sobre os autores e organizadores	217

APRESENTAÇÃO

A corrosão da *pureza* e da *unidade* seria, segundo Silviano Santiago (2000) em reflexão que retoma e atualiza o pensamento de Oswald de Andrade, a principal contribuição americana para a cultura Ocidental. Tal corrosão, que abre espaço para o híbrido, para a expressão cultural “mulatizada”, segundo o feliz neologismo oswaldiano, se faz perceber no deslocamento – talvez na compreensão problematizadora – do conceito de identidade. Isso porque se a tal conceito estão ligadas, como fundamento etimológico, as ideias de unidade e de imutabilidade, nele ressoa, também – talvez de maneira mais sob-reptícia – a ideia de alteridade, uma vez que é apenas em perspectiva do outro que se pode delinear, pela recusa, assimilação e mil e uma outras possibilidades de tensão, os contornos de uma identidade.

Ao modernista Oswald de Andrade – e também a outros modernistas brasileiros, notadamente Mário de Andrade – importava compreender de que forma seria possível constituir uma identidade cultural em que o conceito de alteridade não quedasse desvalorizado ante a imposição de uma particularidade unívoca. O “desrecalque localista” (CANDIDO, 1973) forçosamente deveria vir acompanhado de um olhar para o outro, para as expressões culturais com as quais desde sempre dialogávamos, dada a nossa condição colonial. Seria isso ou se forjaria uma identidade cultural capenga, construída à custa do isolamento, da ausência do diálogo, da inexpressividade.

Se a tensão entre o próprio e o alheio, o mesmo e a alteridade, é um traço conceitual da palavra identidade – o que foi percebido e explorado criativa e criticamente pelo modernismo

brasileiro – parece ter sido justamente tal traço o mais explorado pelos estudos que investigam a diferença no seio da identidade. Os debates pós-modernistas rechaçaram, na esteira das reflexões do filósofo Lyotard (1998), os metarrelatos, grandes arcações conceituais, de pretensões universalizantes, problemáticos – segundo essa perspectiva – porque na ânsia de representar e legislar sobre o todo, teriam construído uma articulação racionalista e científica excludente e parcial. E, no âmbito dos metarrelatos, o conceito de identidade sempre ocupou lugar problemático.

É Stuart Hall (2005; HALL; GAY, 1996) que chama a atenção, de forma sistemática e a partir da perspectiva dos Estudos Culturais, para esse processo de revisão teórico conceitual pelo qual a palavra-conceito identidade passou desde meados do século passado, sublinhando que a sua “desconstrução” (a perspectiva adotada pelo teórico alinha-se ao *approach* derridiano), levada a cabo pelas áreas disciplinares as mais variadas, aponta inevitavelmente para a recusa das noções de integridade, origem e estabilidade. Ainda assim, Hall e Gay (1996, p.2) observam que: “*Identity is such a concept – operating ‘under erasure’ in the interval between reversal and emergence; an idea which cannot be thought in the old way, but without which certain key questions cannot be thought at all.*” A esse respeito, é sintomático o fato de que Stuart Hall localize nos âmbitos da política e da agência os espaços nos quais o conceito de identidade continua sendo relevante, mesmo que menos como via de acesso à compreensão do sujeito do que à reflexão teórica sobre as práticas discursivas.

Problematizado, sob suspeita, rasurado e, ainda assim, inescapável, o conceito de identidade permeia e direciona as reflexões presentes nesta antologia, que reúne textos apresentados e debatidos no *54th International Congress of Americanists*, realizado em Viena, Áustria, no ano de 2012. Naquela ocasião, os pesquisadores cujos textos são aqui reunidos se dispuseram a refletir sobre o modo pelo qual a expressão literária ficcional produzida a partir da década de oitenta, nas Américas, tem colocado em questão o conceito de identidade. A dupla delimitação imposta às discussões – geográfica: América; temporal: a partir da década

Apresentação

de 80 – justifica-se na medida em que contempla as ficções produzidas no âmbito de países de passado colonial em um momento em que, nesses países, a lenta e dolorosa superação das ditaduras militares, a par da emergência da indústria cultural, colocava em pauta os “neo-colonialismos”.

De que maneira essa literatura, de contornos mais ou menos visíveis, graças à dupla delimitação que se propôs, tem lidado com um conceito que, colocado sob suspeita é, ainda assim, e paradoxalmente, essencial? Para debater a questão, os textos que compõem este livro enfrentaram o conceito a partir de vieses reflexivos os mais diversos e o deslizamento do significado de identidade entre o que seja a “identidade nacional”, a “identidade política”, a “identidade subjetiva”, a “identidade de gênero”, a “identidade de classe” etc é notável e a síntese que se esboça a seguir – não é esse objetivo de uma introdução, situar o debate e oferecer ao leitor as balizas para que ele possa percorrer o caminho delineado pelas reflexões? – dá notícia disso.

Adriana Bocchino coloca a questão da identidade a partir da proposição de uma categoria crítica que é a de exílio. Para além do deslocamento geográfico narrado e/ou vivenciado, o que caracteriza as “escrituras de exílio” é, segundo a autora, um processo de estranhamento, recodificação e tradução que deixa marcas indeléveis na escritura e que coloca em questão o problema político, paralelamente ao literário. Escrever desde o exílio – reiterar-se que o conceito não se resume ao deslocamento/mobilidade físicos – é enfrentar as incertezas e instabilidades identitárias por meio da escrita; o que não significa, necessariamente, superá-las. Em obras como as de David Viñas, Daniel Moyano, Antonio Marimón, Tununa Mercado, Alicia Partnoy e María Negroni, Bocchino encontra um traço comum essencial: a consciência de uma reconstrução que se dá pelo processo de escritura.

Carla Alexandra Ferreira privilegia a discussão da identidade pelo viés da alteridade. Isso porque, em sua reflexão, dedica-se a examinar o romance *Brazil*, de John Updike, para deslindar a forma como os Estados Unidos, “ao apresentar sua percepção do Outro”, fala de si mesmo. Colocando em pauta a estrutura

composicional do romance de Updike e o estranhamento que ela teria causado na recepção crítica do autor – acostumada com o viés neo-realista de suas obras – a autora questiona o que, na forma romanesca utilizada, pode denunciar o inconsciente político norte-americano – e aqui a terminologia e a orientação teórica é jamesoniana –, caracterizado pelo desejo individual de inclusão e respeito à diferença. O artigo de Carla Alexandra Ferreira explicita, então, o diálogo oculto entre as realidades brasileira e norte-americana, construído pelo romance de Updike e responsável por colocar em pauta os limites do discurso de inclusão no interior de um pensamento globalizado.

Percorrendo três obras da literatura argentina – *El hombre de la baraja y la puñalada*, de Nicolás Olivari, *La ciudad de los sueños*, de Juan José Hernández e *Vivir afuera*, de Rodolfo Fogwill – Carolina Grenoville discute de que forma diferentes representações literárias, de diferentes épocas, construíram imagens distintas da cidade de Buenos Aires que confrontam desde as perspectivas utópicas que caracterizam o discurso moderno a respeito da urbe até os simulacros desenhados pelas expressões da cultura de massa. Em seu texto, a autora insere o problema da representação da cidade no interior de uma discussão a respeito da não-separação, no atual estágio do capitalismo, entre cultura, ideologia e economia e chama a atenção para o fato de que a representação do espaço citadino e das relações de sociabilidade que nele se desenvolvem pode trazer à tona questões profundas a respeito das mudanças da sensibilidade social e da constituição do sujeito em tempos de capitalismo avançado.

Edna Maria Fernandes dos Santos encontra na tensão intertextual estabelecida entre o conto “Bárbara no inverno”, de Milton Hatoum, e a canção “Atrás da porta”, de Chico Buarque e Francis Hime, a expressão problemática da identidade pós-moderna. Valendo-se das discussões empreendidas por Stuart Hall, a estudiosa analisa a construção da personagem Bárbara em termos de uma oscilação de papéis identitários que, segundo a autora, pode ser relacionada à alternância dos espaços no interior da narrativa. Para entender como a personagem do conto de Hatoum encarna uma

Apresentação

identidade caracterizada por Stuart Hall como “celebração móvel”, a semiótica greimasiana e as reflexões de Gérard Genette sobre a intertextualidade oferecem o caminho de análise.

Para fora da cidade é onde nos leva a reflexão de Juliana Santini a respeito da ficção regionalista produzida no Brasil contemporâneo. A questão colocada pelo seu artigo gira em torno da tensão entre o conceito crítico de regionalismo e o de universalismo – e toda a história da reflexão em torno dessa tensão, inaugurada quando da publicação de *Sagarana* e de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa –, a fim de demonstrar que um conceito não sobreleva o outro e que, na contemporaneidade, a tensão deve ser recuperada para que se possa entender, de fato, qual é o lugar do regionalismo no interior da literatura brasileira produzida nas últimas décadas. Lendo em paralelo o conto “A espera da volante”, do escritor contemporâneo Ronaldo Correia de Brito, e o romance *Fogo morto*, de um dos representantes paradigmáticos da ficção regionalista brasileira da Segunda Geração Modernista, a autora persegue a construção dos seus personagens e questiona o papel do espaço na configuração identitária de ambos.

Maria Célia Leonel e José Antonio Segatto propõem reflexão conjunta a respeito das relações entre a elaboração da identidade, a representação histórica e a opção formal pela estrutura da autobiografia de personagem ficcional em três romances brasileiros contemporâneos: *Heranças*, de Silviano Santiago, *Leite derramado*, de Chico Buarque, e *Eu vos abraço milhões*, de Moacyr Scliar. Em análise de viés comparatista, os autores investigam a construção dos três personagens protagonistas das obras citadas e deslindam a maneira como eles se inserem nas realidades sócio-históricas do país, representadas nos romances, e como tal inserção os impele a estabelecer certas relações sociais que, em última instância, como resultado da práxis social, delinham as suas identidades.

A faceta da identidade sexual – também colocada em xeque pelo conceito de “celebração móvel”, de Stuart Hall –, já posta em questão pelo artigo de Edna Maria Fernandes dos Santos, retorna na reflexão conduzida por Raquel Terezinha Rodrigues a respeito do

romance *A mulher que escreveu a Bíblia*, de Moacyr Scliar. De estofo jamesoniano, a sua análise persegue os diferentes níveis textuais a fim de questionar aspectos relacionados à representação feminina em textos de cunho histórico e ficcional.

A discussão proposta por Regina Dalcastagnè centra-se no exame de narrativas ficcionais de Samuel Rawett, Autran Dourado e Sérgio Sant'Anna, em um esforço comparativo que as aproxima às obras dos artistas plásticos Oswaldo Goeldi, Iberê Camargo e João Câmara para entender de que forma diferentes expressões artísticas responderam às indagações do seu tempo no que tange ao problema da representação. A complexidade das obras analisadas advém do fato, observa a autora, de que a questão da representação é tratada de forma consciente pelos artistas estudados. Se no ato de representar imiscui-se a voz (entendida, aqui, como visão de mundo, ideologias, sistema de valores, etc.) de quem representa, a representação não é ação neutra, sequer insuspeita e a análise das obras levadas a cabo no artigo de Regina Dalcastagnè evidencia que é exatamente essa consciência que torna possível o diálogo entre elas.

Encerrando o volume, Rejane Rocha propõe um texto que reflete sobre dois romances de Antonio Callado que parecem ser essenciais para a compreensão do alcance que o conceito de identidade nacional possui na obra do autor, além de darem notícia da alteração no tratamento da temática em dois momentos históricos muito distintos no Brasil: a década de 60, pouco antes do Golpe militar de 1964 e a década de 80, no momento em que se iniciava a abertura política. *Quarup* e *A expedição Montaigne* parecem atar duas pontas da produção ficcional de Antonio Callado que colocou a questão política em primeiro plano. Ambos os romances evidenciam – a partir de opções formais muito diferentes – o embate ideológico que dá suporte às diferentes proposições de diferentes identidades nacionais, mostrando o quanto tal ambição se alimenta de mitos e resulta em miragens.

Ao fim e ao cabo, e graças também à multiplicidade de abordagens a respeito do conceito de identidade, o que este livro possibilita é uma reflexão acerca de como a expressão literária fic-

Apresentação

cional pode ser lida – no caso dos países Brasil, Argentina e Estados Unidos – para além de ser entendida como documento ou expressão das tensões da contemporaneidade.

Juliana Santini
Rejane C. Rocha
(Organizadoras)

REFERÊNCIAS

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. 3.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, S.; GAY, P. D. **Questions of cultural identity**. London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage publications, 1996.

LYOTARD, J. F. **A condição pós-moderna**. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos**. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DESDE EL EXILIO HACIA UNA CONFIGURACIÓN DE IDENTIDAD

Adriana A. BOCCHINO

“Nunca supe por qué los militares no me mataron”
Alicia Partnoy (1986; 2006)

I

¿Cuál es la lengua de un extranjero? Siempre, una lengua ininteligible. Eso es ser extranjero. No saber expresarse, hablar y no poder hacerse entender. Hablar con otras palabras, designar las cosas de otra manera. Vivir la vida de manera diferente. ¿De qué habla un extranjero? ¿En qué lengua? Estas son las preguntas que oye un exiliado, aunque no puede descifrarlas, como si hablaran a otro. Y allí entiende, sobre todo, que nadie, ni siquiera él o ella, entiende lo que pasa a su alrededor. Puede suceder, incluso, en su propia tierra. Es lo que llamo “situación de exilio” y que no requiere el desplazamiento geográfico. Cuando esto sucede aparece la angustia. Y cuando, además se es escritor/a, las preguntas –y la angustia – se extienden como una mancha sobre la escritura. También, entonces, podría preguntarse a quién habla, a quién escribe un escritor o una escritora, en esa lengua que nadie entiende.

Como se ve, la incomprensión es el centro del problema. No hablo de comunicación. Se trata, entonces, de un problema de representación y producción de sentido. Todo se desliza. Hay más de un sentido en cada cosa que se dice y ese es el problema: resulta de la mediación de infinidad de representaciones, imágenes sueltas, volátiles, intentos fallidos, para tratar de apresar lo que nadie entiende.

Podrá decirse que hay muchas maneras de hacerse entender más allá de la lengua y más acá de las necesidades básicas pero, cuando hacemos foco sobre la literatura, las cosas se complican. Es más, tratándose de literatura las cosas se complican. Puesto que no es sencillo aquello de que habla este tipo de escritura, el problema de la incomprensión se expande en cada círculo. Frente a la representación y el sentido, el efecto de la onda expansiva es el de una tortuosa incomprensión. Y este efecto, en el caso de las “escrituras de exilio”, resulta absoluto y se vuelve trágico, representado allí, paradójicamente, una y otra vez en su imposibilidad de comprensión.

Las escrituras de exilio, por caso *Cuerpo a cuerpo* de David Viñas (1979), *Libro de navíos y borrascas* de Daniel Moyano (1983), *El antiguo alimento de los héroes* de Antonio Marimón (1988), *En estado de memoria* de Tununa Mercado (1990) o, las más recientes, *Yo nunca te prometí la eternidad* de la misma Mercado (2005), *La escuelita* de Alicia Partnoy (2006) o *La Anunciación* de María Negroni (2007) trasponiendo cualquier anécdota, se rigen por el principio constructivo que tiene en el centro el problema de la representación, se escriben contra la imposibilidad de la representación sabiendo de antemano de su imposibilidad. Se trata de escrituras que han perdido su referencia y aun así refieren, valga la paradoja, la pérdida en valores constantes. Cuanto más se empeñan en la reconstrucción de una imagen, un hecho o una anécdota, más profundamente consiguen astillar el recuerdo y advienen a una representación que se ordena en fractales aleatorios: todo, perfectamente interconectado, se dispersa, desaparece. Como si se tratara de un espejo roto, cada vez más roto, la consecución de alguna representación vuelve a perderse, por obra del lenguaje, multiplicada en su

problematicidad por obra del exilio. Representación dramática, por lo menos en un doble sentido, las escrituras de exilio hacen una puesta en escena de lo irrepresentable, lo incomprensible.

II

Ensayo una definición. La denominación “escrituras de exilio” se encuentra bajo una impronta social tan fuerte que desplaza cualquier otro tipo de consideración y hace que el trabajo se mueva en el orden de lo que la antigua retórica llamó los contenidos. Sin embargo, aquí hay algo más y no es algo tenga que ver con los contenidos: entre los diferentes ángulos – ideológicos, sociológicos, psicológicos, etc. – desde los que podría intentarse alguna precisión, hay uno que los reúne y especifica cuando se habla de literatura, y se refiere a la perspectiva escrituraria. La dificultad de enunciar el problema está en el tipo de relación que establece esta producción y un desencadenante social y político. Y ello porque esa relación resulta paradójica al definir esas escrituras: se producen, muy a su pesar, por confrontación frente al “sucedido” social o político. Y allí aparece la primera constante que va más allá y más acá del golpe de estado de 1976 en mi país: lo paradójico.

Pero, enseguida, otro problema incursiona en el primero. ¿Desde dónde definir esa relación? ¿Desde dónde definir la situación de exilio en las escrituras? ¿Puede haber una perspectiva específicamente escrituraria? ¿Hay un proceso de recodificación o encodificación en el traslado, en el que las escrituras dicen sus posibilidades a medida que se escriben? Lo más seguro es que haya que recurrir a diferentes ángulos – ideológicos, sociológicos, psicológicos, y también escriturarios – para poder definir ese vínculo, y allí, entonces, como segunda constante, aparece el carácter complejo que refuerza la emergencia paradójica. Resulta muy difícil separar los cuerpos, con nombre y apellido, de las escrituras que producen porque dan cuenta de una interrelación que nunca es sólo doble: se hace necesario pensar el desmonte de esta situación, es decir lo que llamo la producción de sentido, como una de las operaciones fundamentales a la hora de dar una interpretación.

Así, puedo pensar una fecha para datar una escritura en una historia. Pero enseguida algo se escapa porque la cuestión está en ver en qué sentido se produce esa escritura, en qué sentido el exilio y en qué sentido “nos” produce, históricamente, un exilio. Desde una circunstancia datable, se revela enseguida que la situación tiene que ver con otra historia: la de una escritura y su movimiento. Recién aquí puede empezar a hablarse de especificidad, aun cuando el lugar donde una escritura se cruza con lo social quizás sea el punto álgido de la discusión, puesto que nada es tan difícil como dar cuenta de esta articulación inmanejable, en continuo movimiento, en continua producción, a cada lado y en sí misma.

Por otro lado, si con alguna escritura las relaciones con lo real – hablo ahora del problema de la representación – pretenden mantenerse, estratégicamente, en suspenso, las escrituras de exilio ponen este problema sobre la mesa, se constituyen en él: en el gesto de ser escritas plantean un corte para dejarse pensar, un lugar para mirar la articulación. Y es aquí donde se abre una nueva serie que recupera básicamente lo político, puesto que las escrituras de exilio deben pensarse en el corte provocado por lo político, y lo político, en el exilio, se constituye en el corte provocado por las escrituras.

Lo real – un lodazal, lo sé– lo real, digo, que se sustancia en una situación de exilio se plantea como una línea abierta en frecuentes contradicciones. Lo real – ¿concreto o deseado? – parece imposible de re-armarse. No existe la instancia previa presupuesta sino la que sólo ha sido deseada políticamente. Sujetos y escrituras en el exilio tratan de producir un sentido para el exilio sin saber muy bien para qué ni para quién y de aquí que se produzca algún sentido en el punto cero autorreferencial: cuando el exilio escribe el exilio, desde el exilio, hacia él, convirtiendo, a su vez, su escritura en escritura exiliada. Lo que queda es ese recorrido inscripto de la línea de exilio: la escritura. Incluso podría hablarse de diez años de exilio y podría entenderse como la separación de un pasado fecha-ble. Ese pasado, del que surge el exilio, que se intenta reconstruir a cada paso como lo real – vuelvo a preguntar ¿concreto o deseado? – es un pasado que, irremediamente, desde el exilio solo pudo provocar exilio. Esta situación hace que se congele el presente,

Desde el exilio hacia una configuración de identidad

porque invierte pasado y futuro, y provoca la imposibilidad del presente. El único tiempo del exilio es el de un pasado del que se exilia, del que se sigue exiliándose, y se va hacia algo que está, que ha estado siempre en el pasado. Como se ve, se trata de una afirmación en dos sentidos a la vez: hacia atrás y hacia un futuro que se quiere como lo deseado en el pasado pero, a la vez, distinto de lo concreto del pasado.

En definitiva, el sentido de estas escrituras, como doble sentido del tiempo y el espacio, se relacionará con una distancia inversamente proporcional a tiempo y espacio. Un punto inicial podría estar dado por la partida pero a aquí la cuestión es cuándo se empieza a partir, cuándo se llega, dónde se está cuando se está en viaje de exilio, dónde están las escrituras de exilio en tanto se escriben durante el exilio. Las respuestas están irremediamente atrás, a la inversa de lo que sucede en un viaje de aventuras. En el plano de reconstrucción de un imaginario social, el exiliado es siempre un utópico. Pareciera el exilio condición de la utopía, y viceversa. Condición y contradicción a la vez, porque se trata de un lugar que se deja y un tiempo del cual se tiene que marchar, pero sobre los cuales se pensaba posible la utopía. La escritura exiliada, al mismo tiempo, escribe, inscribe, traduce, este lugar y este tiempo, el de su propio viaje. Trazará un mapa del efecto de exilio, recorrido por la pérdida en todos los sentidos —el deseo— y su manera será la dispersión. Mujeres, hombres, exilios que escriben escrituras exiliadas.

Por lo tanto, el lugar, único lugar posible, en estas condiciones, ocurre en un sujeto que escribe. Esta situación, en su desplazamiento, constituye a estos sujetos al tiempo que estos sujetos escriben enraizados en esta situación. Sólo así se alcanza a entender la insistencia del gesto de inscripción de los sujetos a partir del indicio autobiográfico. Allí se reponen, los que escriben y sobre los que se escribe, puesto que allí se definen, se arraigan, resisten desde la escritura que aparece como posibilidad de engarce de cuerpos que se dicen con nombre y apellido.

Ahora adelanto una conclusión: exiliar(se) será, siempre, en un doble sentido, desde y hacia, esquivando el presente. Podría

definirse como un no cesar de deslizarse en la identidad del deslizamiento (desde, durante y hacia). La escritura intenta fijar algún límite, producir un corte que, sin embargo, por su presencia vuelve a cruzarse porque resulta una frontera en continuo movimiento donde se reinventa, a su vez, la retórica del deslizamiento. La incertidumbre aparece, por tanto, como estructura fundamental. Esa estructura desarma al sujeto del exilio, quien continuamente está tratando de definirse (¿quién se exilia?), y desarma el *topoi*, la utopía, (¿de dónde y hacia dónde se exilia ese sujeto?) sin encontrar respuesta a la pregunta que inicia el movimiento (¿por qué?). La incertidumbre congela el tiempo deteniéndolo en la emergencia del gesto de escritura.

En todo caso, cualquier ángulo de interpretación estará barrado por lo político: se deseó un sentido que sin embargo desencadenó el exilio que, a su vez, reitera el deseo de aquel sentido para dejar el exilio, y así sucesiva y simultáneamente. La situación insiste, subsiste y una vez que se ingresa en ella difícilmente pueda volverse a una situación de no deslizamiento. Trabajar en la producción del sentido de un exilio, y entonces una identidad, está íntimamente ligado a la producción de escritura. Se trata de un momento de detención en el continuo deslizamiento que, a su vez, es él mismo deslizamiento, escritura.

Así, la escritura se convierte en sentido para ciertos exilios como el exilio el sentido de ciertas escrituras. A la inversa del viaje de aventuras, donde todo, aun y sobre todo lo por conocer tiene sentido, el exilio lo que hace es mostrar el “como si”. Y ello es lo que se despliega en la escritura: la frontera, el elemento de la articulación.

III

Los textos a los que aludí contienen y desarrollan una historia que podría ser contada brevemente. Un hombre en otro país recuerda, una mujer que vuelve, un hombre que se va en un barco junto a otros, un escritor que es presionado para irse, una mujer que huye por Europa con su hijo, otra que desde una cárcel clandestina sueña, otra que se arma el recuerdo. Los personajes de estas historias tratan de sobrevivir contando su historia, la escriben (a veces dicen

Desde el exilio hacia una configuración de identidad

que la escriben, otras se sobreentiende). El punto es que siempre hay reconstrucción con conciencia de la reconstrucción: se sabe que lo contado podría haber sido expuesto de manera diferente pero cada uno cuenta su historia de manera que resulta la única manera posible para la sobrevivencia. Escribir es el destino del que se arman quienes escriben en situación de exilio para seguir viviendo y sólo pueden escribir la imposibilidad literal a la que han sido condenados: en términos objetivos, la imposibilidad de representación. No se trata de un escribir sobre el tema sino escribir el tema para sobrevivir. Para sí y para quien pueda, o quiera, escucharlo.

Se ha hablado bastante del problema de la representación en las artes contemporáneas, en especial desde las vanguardias. Pero quiero hacer notar que cuando esto se cruza con una situación de exilio se corporiza, se sufre en el cuerpo, se manifiesta en un habla y se cuenta en la escritura. Deja de ser un problema tan solo teórico. Esto significa dar vuelta algunos preconceptos sobre la representación de manera determinante. En especial, en cuanto a la desaparición posestructuralista de la figura de autor en las escrituras, su borramiento. Por el contrario, ante la imposibilidad de representación, los autores – en su nombre o el de sus personajes – se afirman en la escritura como único espacio de sobrevivencia. Y allí afirman, también, a quien pueda o quiera leerla. Se trata de una cuestión de identidad.

El campo intelectual latinoamericano ha estado signado a lo largo de su historia por la situación de exilio. Lo que me interesa en el caso de los intelectuales, caracterizados por ser portadores de escritura, es que en la situación de exilio llegan a la realización de una producción definida radicalmente por dicha situación convirtiéndose, a la vez, en condición de esa escritura. Paradójico principio constructivo si se quiere. En este sentido he rastreado una matriz discursiva común, refrendada por dispositivos retóricos específicos en las narrativas que arman este corpus, mostrando que el lugar del exilio, sea cual fuere, propone un nombre definitivo para pensar un espacio que se constituye como disidencia y, por fortuna, espacio de producción de escrituras. Tanto quienes son compelidos al exilio geográfico, como los que escriben desde un exilio interior, construyen

aquí una posición de resistencia vinculada con la recuperación de la memoria. Allí enfrentan el problema de cómo decir la referencia – ¿cuál referencia? – y de allí, entonces, cómo pensar la representación de lo incierto, lo inacabado, lo traumático. En la situación de exilio las cosas han dejado de ser reconocidas, no encuentran palabras, y las palabras que nombran ciertas cosas no hallan referencia. Reconstruir una memoria y cómo hacernos entender resultan dos problemas entrecruzados y ambos contienen el sentimiento de la angustia. La cuestión se implica en el desplazamiento de las personas y de las escrituras y se remite a la posibilidad de representación de esos desplazamientos según dispositivos retóricos en los que las combinaciones son potencialmente infinitas. Este juego de partidas sin término resulta ser *el lugar* de anclaje de las escrituras para transportar/soportar las imágenes, las representaciones del exilio, es decir, el desplazamiento.

En relación directa con la constitución lingüística se afronta el problema de la referencia que abre la reflexión a las vinculaciones entre los textos y la realidad, reproduciendo lo irreductible entre el orden del lenguaje y el orden de lo real, convirtiendo la problemática en tema y motivo de estas narrativas. Mi planteo se enraíza en el enfoque retórico para encontrar un punto material de apoyo, puesto que traduce ese ámbito difuso y diverso de lo real que hace de la referencia, y así de la representación, según su propio dispositivo retórico, el nudo opresivo en/del extranjero que no puede hacerse entender. En situación de exilio, las pérdidas, los cruces de memoria y olvido, los reconocimientos, los encuentros, el desplazamiento de fronteras, la perturbadora mezcla sintáctica, el entrevero semántico, la invención/construcción de una morfología monstruosa y la necesidad de seguir escribiendo, pese a todo, contra todo, tensan la relación, de por sí problemática, entre las palabras y las cosas.

El punto en el que me interesa detenerme es el de la condensación de un sentimiento, rastreable en los textos ficcionales o testimoniales de intelectuales argentinos que se vieron obligados a vivir en el exilio, que insiste en reaparecer en sus escrituras persiguiendo historias de vida y también de escritura. Se trata de la condensación

de una “estructura de sentir”, podría decirlo con Williams (2003)¹, que abre una de las puertas de lo que llamo “escrituras de exilio” (BOCCHINO, 2008).

IV

Dijo Walter Benjamin, en 1940, algo que, junto a la “Advertencia” que Antonio Marimón (1988) hace en su novela *El antiguo alimento de los héroes* en 1988, me permitió pensar la década del '70 en Argentina: “Nuestra generación tuvo que pagar para saber, pues la única imagen que va a dejar es la de una generación vencida. Éste será su legado a los que vendrán².” (MARIMÓN, 1988, p.XX). En mi caso particular, leer una forma de lo real en los textos escritos bajo la impronta del exilio provocado en la Argentina de los '70, en especial a partir de '76, se presenta como desafío crítico y teórico: desechar autores y marcas biográficas resultaría hacerse cómplice, sin justificativos, de las políticas de exterminio que capearon el continente, transformándose a su vez en causa de la condición de sus exilios y por tanto, además, de sus escrituras. Por otro lado, el trabajo específico sobre las escrituras de exilio exige repensar el problema de lo político ligado a lo literario: si puede suponerse el exilio como cuestión empírica que sucede a ciertos sujetos por cuestiones políticas, se convierte en categoría crítica que deslinda

¹ Inicialmente, Raymond Williams formula esta idea en *The Long Revolution* (London: Chatto & Windus, 1961), traducido al castellano como *La larga revolución* recién en 2003.

² “Sobre el concepto de historia”, según versión de Michael Löwy, (1997, p.5). Puede leerse completo como “Tesis de filosofía de la historia”, 1989. Antonio Marimón, en su “Advertencia”: “[...] un haz oscuro de relatos ha desplazado la vida. [...] No son sino sus historias reunidas,/el azaroso, desconocido juego de causas y efectos que los unió,/enhebró sus fragmentos en uno, la figura en el tapiz,/una crónica que asoma irregular desde sus caras cargadas de más años./[...] Ellos se descarnan y reviven en los ausentes,/[...] Y no dejan de gozar un poco de perfil ese pasado, como si fuera buen vino, no dejan /de hacerle un mudo espacio en el centro de la mesa./Verifican que es una memoria densa como un barco fantasma,/o en las noches, un coro que no les deja dormir en paz./Y al mismo tiempo es su historia, una morosa/y quizás inescrible torre de lenguaje.” (MARIMÓN, 1988, p.13-14)

poéticas en la marca retórica más que en la ocurrencia geográfica de los autores, no siendo relevante el viaje físico. El exilio, como categoría crítica, sucede aquí por un proceso de extrañamiento, recodificación y traducción en la escritura más allá o más acá de la situación geográfica del sujeto. Paradójicamente, sin embargo, lo que hacen esas marcas es definir el modo radical de esas escrituras y reponer allí, con violencia, esas vidas a las que hago referencia más arriba. Es decir, construyen identidad, reconocible en esas marcas.

Como metodología de trabajo podemos centrarnos, y así lo hice en mi investigación, en el notable silencio en torno de ciertos materiales enclavados en los '70. Había, en el inicio de la Democracia en mi país, mucho ruido alrededor de los '60, mucho más todavía alrededor de los '80 posmodernos, pero poco y nada acerca de los '70. Por ello mi pregunta recaló, con certeza, en ese entremedio, aquello de lo que no se hablaba en términos de cultura hegemónica, sobre lo que nadie quería hablar cuando se me presentó como problema o, si se quiere, se presentó como problema porque nadie quería hablar. En los primeros apuntes anotaba que debía trabajar con las ausencias: el documento que no está, la entrevista que no se puede hacer, los discursos que cuesta reconstruir. Por lo tanto, también, que debía hacer del tartamudeo, el rumor, la elipsis, las figuras del discurso de los '70. Es decir, pensar la ausencia como un objeto de trabajo aun cuando se presentara como obstáculo, puesto que era el negativo en reversa del imaginario de las declaraciones públicas y en voz alta.

El primer problema fue, entonces, la falta de archivo. ¿Censura? ¿Autocensura? ¿Represión? Una marca muy fuerte. Desde el punto de vista literario, una falta de líneas específicas que definieran estéticas. Las que aparecían lo hacían como continuación de las sesentistas: Borges, Cortázar y los más nuevos como Puig, Saer o Piglia. Así, revisé estas estéticas, no para desalojarlas de los '70 sino para descubrir infiltraciones silenciadas. Entre ambas construyen aquella cierta identidad setentista a la que aludo. Y allí, las escrituras de exilio, entre las que pueden pensarse las anteriores, pero también aquellas que se encuentran todavía hoy, en algunos casos, desplazadas o desubicadas respecto de los '70: los hermanos Lamborghini,

Desde el exilio hacia una configuración de identidad

Conti, Walsh, Gusmán, Moyano, Rivera, Gelman, Bellessi, Bignozzi, Borinsky, Viñas, Urondo, Mercado, Jitrik, Libertella, Kamenszain, Martini, Negroni, Obligado, Partnoy, Giardinelli, Fernández Moreno, Bustos, Roffé, Fogwill, Orgambide, Valenzuela, Tizón, Soriano, Briante, Aira, Medina, y un largo etc.

La idea es leer una forma de lo real en los textos escritos bajo la impronta del exilio provocado en la Argentina de los '70, especialmente a partir del golpe del '76, y ver cómo esos textos, junto a otros, hacen un particular montaje. Y dado que esas escrituras, sus historias, todavía están inconclusas, no se puede pensar en una investigación detenida. De aquí que la investigación ponga en relación dos momentos, dos términos, exilios y escrituras, sin colocar a uno por encima del otro, sino tratando de ver el movimiento de relación —una operación de sentido, una interpretación, una decisión— a fin de pensar “exilio” como un instrumento crítico-teórico para trabajar cierto tipo de escrituras y desde allí instalar una cierta forma de identidad.

El recurso de la colección permite mezclar los géneros, los objetos, las miradas, hacer el diverso montaje cada vez que se mira. Los '70 cuestionan, desde su complejidad, una aproximación que pretenda ser sistemática. La construcción del objeto impone metodologías de abordaje que exigen la pluralidad, el eclecticismo, la sumatoria, la combinatoria y la fascinación vinculada, paradójicamente, a la tarea crítica. Por eso el detalle, un texto, un fragmento, una ciudad, una descripción, una película, una foto, una secuencia televisiva, la referencia a ciertos hechos, ciertas personas. Un intento por preservar un dominio de identidad, un lugar de reconocimiento (CLIFFORD, 1994). El coleccionismo aparece así como un arte de vivir ligado a la memoria, la salvaguarda de un orden en el centro del desorden. Recorro otra vez a Benjamin:

Toda pasión linda con el caos y la pasión de coleccionar limita con el caos de los recuerdos. [...] ¿qué otra cosa son estas posesiones que un desorden en el que la costumbre se instaló de tal forma que puede revestir la apariencia de un orden? [...] depende también de una relación con los objetos que no destaca de ellos

su valor funcional, es decir, su utilidad, su carácter práctico, sino que los estudia como escenario o teatro de su destino... Todo lo que es memoria, reflexión, conciencia, se convierte en basamento, marco, pedestal, sello de su posesión. (CLIFFORD, 1994, p.134).

Desde el punto de vista de la colección, los '70 podrían tan solo ser objeto de fascinación visto en su resistencia a la clasificación. Me parece importante, en este caso, devolverle al objeto textual, el nombre, el hecho, su carácter de resistencia al olvido a través del reconocimiento de una identidad propia. La pregunta fue si la literatura de los '70 aparecía como continuación de la de los '60 o era otra cosa. ¿Así como en lo histórico documental había ausencias en el archivo, qué pasaba con las estéticas? ¿La radicalización de la violencia —que es casi todo lo que se alcanzaba a decir como hipótesis de trabajo sobre los '70— recalaba en los procedimientos de escritura? ¿Y, entonces, es lícito pensar un parámetro social anterior al de la escritura? ¿O al revés, pensar que la escritura anticipa o prepara discursivamente las otras cuestiones? ¿Hay una serie de los discursos literarios que puede trabajarse sobre la misma hipótesis con la que se trabaja lo real social?

Un punto clave remite a la cuestión del corte. Si se puede pensar una década del '70 como un nombre que designa un momento histórico, social, político o literario, una identidad que no se sabe muy bien qué engloba, la pregunta es cuándo empieza eso que se llaman los '70 y el deslinde de diferentes estéticas. En un punto, el Cordobazo desde lo histórico político, al que en la radicalización de la violencia lo precedieron otros hechos tan o más violentos desde el '55. En otro punto, diferido del histórico político, un texto fundamental en el corte de lo literario, por experimentación, por temática, por modo de circulación, por silenciamiento: “El Fiord” de Osvaldo Lamborghini, de 1968, como punto nodal. Este texto rompe con las estéticas del *boom* dominantes en los '60: violencia, radicalizando la violencia, contra las otras estéticas, a tal punto que aparece clandestinado, exiliado hasta los '90. En la otra punta, para pensar un cierre puede

Desde el exilio hacia una configuración de identidad

ponerse, en la línea de la violencia, la Guerra de Malvinas en el '82 o, más allá, ir hasta la recuperación de la democracia en el '83 o el Juicio a las Juntas. Según el objeto que se enfoque se van a tener posibilidades de recorte diferentes. ¿Qué sucedía, entonces, con la literatura³?

Del trabajo específico sobre las escrituras de exilio viene la idea de no pensar el problema de lo político ligado mecánicamente a lo literario: el trabajo supuso el exilio, en principio, como una cuestión que sucedía a ciertos sujetos escritores, las más de las veces por cuestiones políticas, para terminar convirtiéndose en una categoría crítica que me permite pensar ciertas escrituras a un lado y otras a otro por marcas retóricas en las escrituras, no importa si sus autores se hubieran exiliado en lo geográfico. El exilio sucede, entonces, por un proceso de extrañamiento, reconfiguración y traducción en la escritura aun cuando el sujeto que escribe permanezca toda su vida en la misma habitación, el mismo barrio o el mismo país.

V

Se observó, en definitiva, que escrituras de exilio se producen en cinco sentidos: primero, surgen bajo una impronta social e histórica muy fuerte y, aun así, se plantean –segundo– como escrituras paradójicas puesto que lo hacen desde/contra lo que se escribe; también –tercero– como escrituras de resistencia que se posicionan como posibilidad de sobrevivencia; y, –cuarto– como escrituras descentradas, puesto que siempre están en algún margen o lugar de cruce redefiniendo radicalmente – en quinto lugar – al sujeto que escribe. Esto lleva a pensar “escrituras de exilio” como un

³ Hoy existe variada bibliografía sobre el período pero en un recorte más específico, en principio, se podía leer *Tiempo de violencia y utopía (1966-1976)* de Oscar Anzorena (1988); *La Argentina que quisieron y El exilio es el nuestro* de Carlos Brocato (1985, 1986, respectivamente). En cuanto a la producción cultural, las compilaciones de Daniel Balderston (1987), *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*; la de Saúl Sosnowsky (1988), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*; y *La cultura argentina. De la dictadura a la democracia* (1993).

campo de operaciones que excede las escrituras literarias, entre las que pienso, incluso, las escrituras críticas⁴.

Por lo tanto, hay marcas dentro de la colección que explican el armado sobre el pliegue ínfimo de la letra, inscripto en la retórica. La cuestión ahora será cuándo cortar dentro de la colección, con qué textos, a partir de qué marcas. Y lo que interesa allí es cómo hablan. La fractura del campo intelectual había roto los lazos de comunicación y casi toda la literatura que hoy se reconoce como literatura importante de ese momento resulta ser literatura de iniciados en ese momento. Lo que circulaba, lo que se enseñaba en los colegios o en la universidad, lo que se promocionaba era otra cosa.

En la identificación de estéticas, los momentos de circulación, apropiación y consumo de un texto importan tanto como el de producción y marcan inflexiones en la constitución de esa estética. A su vez, sobreimprimen acotaciones, recortes, ampliaciones en lo que ya estaba y vinculan las nuevas producciones de sentido desde el punto de vista de la recepción. Por lo tanto, puede pensarse que el cierre de una estética específica para los '70, en el marco de la colección literaria, se da con el corte de un modo de circulación, apropiación y consumo de esa estética. Fenómeno que no se cerró, como podría creerse, con el advenimiento democrático sino que, hasta en algún punto, todavía permanece idéntico a lo ocurrido durante los '70: cierta literatura, ciertas estéticas que vienen de los '70, siguen exiliadas, son para iniciados; otras salen del cerco –son otra cosa–; otras, se desplazan parcialmente. Es decir, no siempre un autor que se tiene pensado en un corpus de las escrituras del '70 puede seguir en la misma coordenada por el modo de circulación y consumo, aunque se trate de un texto vuelto sobre los hechos del exilio o los '70. Sí, en cambio, otros textos que mantienen la marca en la escritura de una estética exiliada o setentista y también un modo de circulación, hasta podría decirse nostálgico, de los '70⁵.

⁴ Un caso particular, por ejemplo, *Un tratado sobre la Patria* de J. Ludmer – línea que permite observar casi toda escritura crítica, por su carácter desplazado, como escritura del exilio.

⁵ Una característica formal de las escrituras de los '70 está en ser publicadas fuera de Argentina o mucho después del término de los '70.

Desde el exilio hacia una configuración de identidad

Posiblemente, deba cambiarles el nombre a este tipo de estéticas que vienen de los '70 y llamarlas de la elipsis o del silencio, pero me importa radicarlas en un tiempo y lugar como modo de identificación porque, aunque comparten características en la marca escrituraria dentro de la categoría crítica con otras producciones alejadas en tiempo y lugar (se puede hablar de escrituras de exilio en Argentina desde Esteban Echeverría o, incluso antes, si pienso en los colonizadores/exiliados transplantados), la marca paradójica de estas escrituras se vincula con/contra/frente a acontecimientos políticos precisos: el peronismo y la dictadura de Videla, Galtieri y los otros.

Aquí es importante no dejarse llevar por causas y efectos y plantear tan solo una cuestión de reflejo. Pero tampoco desligar escritura e historia absolutamente. La marca en la letra, en la instancia escrituraria, es la marca política inscrita en la letra. Y en este sentido puede pensarse a Marimón (1988) con *El antiguo alimento de los héroes* o a Fogwill (1983) con *Los Pichiciegos*, o a Tununa Mercado (1990) con *En estado de memoria* o a Daniel Moyano (1983) con *Libro de navíos y borrascas*, como escrituras de cierre. Aun cuando, como está visto, el peronismo continua en mi país y también claras manifestaciones dictatoriales por lo que podría advertirse, todavía, en ciertas escrituras, aquella “estructura de sentir” referida a los '70 de la que he hablado. Las cuestiones del armado de la colección, si es que puede hacerse sin resquicios, son otra historia, como se vio más arriba.

Cuando cambia el modo de circulación, apropiación y consumo de una estética, ha cambiado el modelo social en el cual se inscribe una u otra estética. Y allí, se habría pasado de una instancia moderna a una posmoderna entre los '80 y los '90, aunque no resulta tan claro por las continuidades antes indicadas y un reverdecer de ciertos discursos que se autodenominan “nacionales y populares”. En este sentido, incluso, resulta útil, rever si los '70 no pusieron en escena, dramática, ese conflicto que llega a la radicalización de la violencia en la insistencia por hegemonizar un modelo en el que el conflicto estético, por una identidad, no sería ajeno a esa lucha: vanguardia versus posmodernidad, vinculada especialmente a los modos de circulación y consumo junto a los de producción de escritura, una

retórica, una estética que sólo podría comprenderse en las instancias de su apropiación. A partir de los veinte años del golpe la profusión de publicaciones, la moda '70, permitió pensar un primer cierre. Lo cual, a su vez, permitió la reflexión sobre los '70 según diferentes líneas: una histórica – una cronología – y una literaria – la de la diferente circulación de los discursos venidos de los '70.

VI

La escena privilegiada de aquella contienda, para mí, está en las escrituras de exilio. Entreveo en el final de *Los Pichiciegos* una metáfora de los '70 vistos desde los '80. No se trataría sólo del fin de la guerra en Malvinas sino por extensión, por ampliación de discursos, de toda la década que, de alguna manera, quiere ser clausurada⁶.

Para cerrar, entonces, una vez más, un conocido texto de Benjamin viene en mi ayuda:

Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo 'tal y como verdaderamente ha sido'. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro... Tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer. (BENJAMIN, 1989, p.180).

Hoy, creo, resulta necesario volver sobre los pasos y revisar, nuevamente, aquella lucha estético-política, dado que en un punto seguimos debatiéndonos sobre aquellos modos de la identidad en tanto los escritores más jóvenes están ya escribiendo otra historia.

⁶ “Todos los pichis parecían dormidos. Los recorrió con la linterna. ¿Estaban todos muertos? Sí: Todos muertos. Los contó, tal vez alguno estaba afuera y se había salvado. Volvió a contarlos, veintitrés, más él, veinticuatro: todos los pichis de esa época estaban ahí abajo y él debía ser el único vivo [...] Volvió a prender un cigarrillo, pitó, sintió más seco el humo, lo sopló, miró cómo se deshacía entre los remolinos y decidió seguirlo y también él se dejó ir con el viento a favor, hacia el norte, hacia el lado del pueblo.” (FOGWIL, 1983, p.161 e p.163)

REFERÊNCIAS

ANZORENA, O. **Tiempo de violencia y utopía: 1966-1976**. Buenos Aires: Colihue, 1988.

BALDERSTON, D. **Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar**. Buenos Aires: Alianza, 1987.

BENJAMIN, W. Tesis de filosofía de la historia. In: _____. **Discursos interrumpidos I: filosofía del arte y de la historia**. Buenos Aires: Taurus, 1989. p.175-192.

BOCCHINO, A. Acerca de escrituras y exilios. In: BOCCHINO, A. et al. **Escrituras y exilios en América Latina**. Mar del Plata: Estanislao Balder, 2008. p.11-34.

BROCATO, C. **El exilio es el nuestro**. Buenos Aires: Sudamericana, 1986.

_____. **La Argentina que quisieron**. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.

CLIFFORD, J. Sobre el coleccionismo de arte y cultura. **Criterios**, Habana, n.31, p.131-150, 1994.

FOGWILL, R. **Los pichiciegos**. Buenos Aires: De la Flor, 1983.

LA CULTURA argentina: de la dictadura a la democracia. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n.517-519, jul./dez. 1993.

LÖWY, M. **Redención y utopía: el judaísmo libertario en Europa central**. Buenos Aires: El cielo por asalto, 1997.

MARIMÓN, A. **El antiguo alimento de los héroes**. Buenos Aires: Puntosur, 1988.

MERCADO, T. **En estado de memoria**. Buenos Aires: Aida Korn, 1990.

_____. **Yo nunca te prometí la eternidad**. Buenos Aires: Planeta, 2005.

Adriana A. Bocchino

MOYANO, D. **Libro de navíos y borrascas.** Buenos Aires: Legasa, 1983.

NEGRONI, M. **La anunciación.** Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

PARTNOY, A. **La escuelita.** Buenos Aires: La Bohemia, 2006.

_____. **The little school.** San Francisco: CleisPress, 1986.

SOSNOWSKY, S. **Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino.** Buenos Aires: EUDEBA, 1988.

VIÑAS, D. **Cuerpo a cuerpo.** México: Siglo XXI, 1976.

WILLIAMS, R. **La larga Revolución.** Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

DIÁLOGOS OCULTOS ENTRE DUAS AMÉRICAS: HISTÓRIA(S) BRASILEIRAS E NORTE-AMERICANA EM BRAZIL, DE JOHN UPDIKE

Carla Alexandra FERREIRA

Introdução

Possuidor de uma obra bastante vasta e diversificada e tendo a literatura por profissão, desde muito jovem, John Updike (1932-2009) construiu uma trajetória literária que cristalizou seu papel de escritor de realismo sociológico dentro do contexto da literatura norte-americana contemporânea. Ao lado de escritores de mesma postura literária como J. D. Salinger, John Cheever, Philip Roth e Ralph Ellison (guardadas as devidas diferenças, principalmente quanto ao material representado nos romances), John Updike faz parte de um grupo de autores que, em meio a um contexto de adesão à metaficção, se voltou ao resgate de um realismo oblíquo mesclado com concisão formal; com preocupação com a inquietação urbana moderna dos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial.

No viés neo-realista, John Updike consolidou sua carreira e recebeu a alcunha de “retratista americano”. Publicando anualmente

desde 1959 até 2009, seu projeto literário teve como matéria a vida das famílias norte-americanas brancas de classe média em sua domesticidade – histórias pessoais travejadas por questões morais, sociais e históricas.

Essa postura que consolidou sua posição no cânone literário norte-americano também lhe conferiu uma recepção, na maioria das vezes, pautada na representação. Quando tentou trilhar outros caminhos, apontar dificuldades e incertezas, buscar outro material ficcional, os críticos do autor procuraram inserir esses textos nessa sua trajetória literária e, na impossibilidade de rotulá-los de textos neo-realistas, se voltaram para uma crítica de valor que procurou demonstrar que Updike deveria fazer aquilo que sabia bem: falar do seu lugar.

John Updike, contudo, ao longo de sua carreira como ficcionista, rompe com essa rotulação escrevendo, ao contrário do que desejaram os críticos de seus textos, romances que, tanto em sua organização formal como em seu conteúdo e, principalmente, na abordagem do processo histórico (FERREIRA, 2003) se afastam de seus escritos neo-realistas. *Brazil* (UPDIKE, 1994a), um desses romances, surge como dissonante no conjunto da obra desse autor. Nos dizeres de Schiff (1998), trata-se de um texto sobre a busca de “identidade em solo estrangeiro”. Para Kakutani (1994), o romance foi uma tentativa de expansão do horizonte ficcional de Updike, não muito bem sucedida.

Com enredo aparentemente claro, *Brazil* apresenta uma história de amor em terras brasileiras que paralelamente revela aspectos do país onde se ambienta, que traz relatos de nossa história, remontando a nosso passado colonial e apresenta contrastes de desenvolvimento do país. Pensado a pedido do público brasileiro, quando de sua vinda e curta estada no Brasil, em 1992, o romance, mal recebido também neste país, surge como uma proposta de reflexão sobre questões identitárias presentes no texto.

A proposta deste trabalho é, portanto, a de apresentar uma releitura desse romance, no sentido de resgatar o diálogo oculto entre as duas Américas – a do Norte e a do Sul, que deve ser inserido num diálogo mais amplo de irreversibilidade histórica e busca pela

*Diálogos ocultos entre duas Américas:
História(s) brasileiras e norte-americana em Brazil, de John Updike*

igualdade racial e de classe, que está no cerne de um discurso global anômalo. Por meio da leitura política desse texto, conforme proposto por Fredric Jameson (1992), buscar-se-á mostrar as histórias brasileira e norte-americana presentes em *Brazil*, em seu subtexto, e em sua organização formal.

Propomos que o romance, muito mais que um retrato de nosso país em sua incursão no mundo globalizado dos anos 90 e seu desejo de reconhecimento como nação em desenvolvimento, traz visões de Brasil no viés de Gilberto Freyre e Euclides da Cunha e se apresenta como espaço para questões conflituosas norte-americanas trazidas nesse diálogo entre as duas realidades presentes no romance. *Brazil* lida com os Estados Unidos – tema constante do autor – em seu papel de estado-nação, protagonista no discurso atual da globalização. Por meio de uma organização formal diversa do restante da obra de Updike, o romance apresenta uma visão que países centrais têm dos países periféricos e, ao apresentar sua percepção do Outro, o Norte fala de si mesmo.

Este trabalho procura, ainda, mostrar que esses caminhos outros buscados por Updike contam também uma história norte-americana, mas em diálogo com outras realidades, que é recuperada naquilo que não está explícito nos textos, que fica encoberto pelas *estratégias de contenção* (JAMESON, 1992) presentes no mesmo texto e em nossos olhares. Além das dificuldades postas por um momento histórico que não se quer representável, há, na tessitura desses seus romances, uma figuração incerta que capta muito mais do que aquilo que é manifesto.

Brasil, Brasis: visões e contrates

Um primeiro contato com *Brazil* nos revela um romance interessante e dinâmico de uma história de amor e aventura entre um casal incomum: um jovem negro morador de uma favela do Rio de Janeiro e uma moça branca da classe média alta carioca. Essa aventura inicialmente de cunho realista, dado pelos informes históricos utilizados no início do romance e pelo título que localiza o romance e sugere um caminho para sua leitura, aos poucos envereda

pelos caminhos do romanesco, criando uma história fantástica em terras de mesma natureza.

Vencida a barreira do desapontamento inicial causado, principalmente, pela escolha da magia, poder-se-ia, num plano de leitura do conteúdo manifesto do texto apreender aquilo a que Schiff (1998, p.177) chama de “a vision of Brazil”. Essa visão vem expressa na união de Tristão e Isabel que funciona, num primeiro contato com o texto, como síntese do povo brasileiro. Na aproximação do casal percebe-se a heterogeneidade do povo desta terra desde sua formação bem como a coexistência das diferenças em território vasto.

A união amorosa dos protagonistas harmoniza, num primeiro momento, as contradições de raça, classe e gênero que aparecem no país, funcionando como a dissolução dessas barreiras e como confirmação da miscigenação brasileira e da proposta de que o amor pode superar todos os obstáculos econômicos, sociais, geográficos e temporais.

Para que o romance de Tristão e Isabel assuma essa proporção, os contrastes são apresentados desde o início do livro. Na verdade, o encontro deles no primeiro capítulo suscita esse embate. A primeira visão que Tristão tem da amada é a de sua palidez que se confundia com o tom também pálido de seu biquíni “[...] dando a impressão de total nudez.” (UPDIKE, 1994b, p.10). A seguir percebe que a garota seria totalmente alva não fosse o chapéu preto que usava. Este item do vestuário além de acentuar a brancura de Isabel e, portanto, o contraste com a cor negra de Tristão, estabelece também a diferença de classe social, pois, conforme nos aponta o narrador, aquele tipo de indumentária era próprio da classe média alta do Leblon.

A partir da aproximação de ambos, as diferenças, que são apresentadas no início como raciais, vão sendo localizadas e estendidas para a questão de classe. Embora a ousadia de Isabel aconteça num tempo propício – nos anos sessenta – por meio do diálogo que têm na praia de Copacabana, ao leitor são revelados os contrastes e a impossibilidade de um prolongamento da relação entre aqueles jovens. No primeiro capítulo, “A praia”, o narrador

*Diálogos ocultos entre duas Américas:
História(s) brasileiras e norte-americana em Brazil, de John Updike*

prepara o leitor para essa constatação: ele apresenta as contradições brasileiras e localiza os problemas. Isabel e a amiga Eudóxia e Tristão e seu irmão Euclides pertencem a mundos distintos. O narrador apresenta Tristão e Euclides como jovens moradores da favela, filhos de uma prostituta e de pais diferentes. Ambos “tinham passado tempo suficiente na escola para aprender a ler os nomes nas placas das ruas, anúncios e nada mais” (UPDIKE, 1994b, p.10), e roubavam quando tinham fome.

À medida que o diálogo entre eles acontece, somos informados que os rapazes não tinham muito a dizer, principalmente por se sentirem envergonhados. As garotas, ao contrário, narravam suas histórias e aventuras num mundo luxuoso, desconhecido de Tristão e seu irmão. Enquanto contavam suas experiências no colégio de freiras e a suposta vida sexual das irmãs e dos padres, o narrador nos oferece a informação de que Tristão e seu irmão “viviam num mundo onde o sexo era um prato comum, como feijão mulatinho ou farinha [...] e que tinham perdido a virgindade antes dos dez anos [...]” (UPDIKE, 1994b, p.14).

Apresentadas as diferenças, o único momento em que essas personagens se identificam acontece quando falam de música, novelas e futebol. Na esfera da cultura e do entretenimento podem enfim se encontrar. Contudo, após o momento de partilha, o narrador traz de volta a diferença que procura mostrar nessa primeira apresentação.

O amor que instantaneamente sentem um pelo outro ameniza essas primeiras diferenças que se impõem, pois transcende aquilo que parece existir somente num plano inferior e secular. O amor justifica a aproximação do casal, apesar das diferenças apontadas, para que se aceite o movimento de ruptura que o romance apresenta no decorrer de seu desenvolvimento. Não apenas o narrador, mas também todos ao redor de Tristão e Isabel percebem a impossibilidade de sua união. A amiga Eudóxia, por exemplo, quando da aceitação de Isabel de um anel de Tristão, “horrorizada com o contato.” (UPDIKE, 1994b, p.13). O pai e o tio tentam, igualmente, demonstrar para Isabel que seu sentimento por Tristão é fruto de sua falta de experiência sexual e certo roman-

tismo próprio do povo brasileiro e de sua rebeldia vinda da busca de liberdade pregada naquela época, os anos sessenta.

A constatação de que o relacionamento entre eles não é algo positivo e é até impossível não ocorre apenas por parte das personagens da mesma classe social de Isabel. Aqueles que estão próximos tanto fisicamente quanto em nível social a Tristão também reagem negativamente à aproximação deles. A empregada de Isabel, uma descendente de indígenas, chamada Maria, não aprecia a visita de Tristão a Isabel, embora no final do romance ela se case com o tio de Isabel de quem fora amante por muitos anos. A mãe de Tristão e seu irmão Euclides pensam na possibilidade de sequestrar a moça e pedir um resgate à família de Isabel quando da visita dela à favela. Tentam, na verdade, convencer Tristão de que a presença de Isabel pode render-lhes algum lucro.

Essa apresentação primeira dos contrastes entre a vida de Tristão e Isabel, na composição e reação das personagens e, principalmente, pela incursão de dados históricos sobre o país funciona como um aviso de que “sabemos da existência dos problemas e da impossibilidade dessa união, mas o amor pode superar isso” e conferir ainda a Tristão a possibilidade de mobilidade social.

Ainda, essa apresentação somada aos fatos históricos imediatos apresentados no romance como a ditadura militar, o início da industrialização de São Paulo, a construção de Brasília, a violência e a criação e proliferação de favelas no Rio de Janeiro bem como a disparidade de classes, oferecem ao leitor elementos para que pense que Updike tenha escrito um romance sobre este país e que vê, com o olhar de estrangeiro, a possibilidade de ascensão social e tolerância racial, nesta nação, por meios espirituais, mágicos, transcendentais. E, nesse viés, o romance parece convincente até o momento do encontro com bandeirantes no extremo norte do país e a mudança mágica da cor dos protagonistas, o que coloca em xeque a tentativa de representação do Brasil.

Associado a outras questões, na leitura de superfície do romance, o uso do elemento mágico cria uma das barreiras para que leitores e críticos desvelem *Brazil*. O movimento do realismo para a magia e a tentativa da volta ao realismo, que está na estrutura cíclica

*Diálogos ocultos entre duas Américas:
História(s) brasileiras e norte-americana em Brazil, de John Updike*

do romance, impede que se queira desvendar esse texto “absurdo” que começa aparentemente prometendo algo que não cumpre – a representação da sociedade brasileira.

James Schiff (1998, p.56) escreve que Updike busca um retrato do Brasil principalmente pela descrição local e o uso de palavras da língua Portuguesa. E, principalmente, por se valer de pesquisa para composição do livro, Schiff acrescenta que o leitor aceita que se o romance não é de fato realista, ainda assim oferece alguns fatos sobre o país e seu povo. Para Schiff o realismo não é o que busca Updike em *Brazil* e se o fosse, ele teria falhado.

Compartilhando da observação de Schiff, entendemos que o romance traz na relação entre Tristão e Isabel, não um retrato do Brasil, mas algumas visões de Brasil, principalmente aquelas resultantes do trabalho de pesquisadores-escritores como Euclides da Cunha e Gilberto Freyre – autores lidos por Updike para compor o romance. Muitas das idéias e visões desses autores aparecem no romance, muitas vezes, como eco de seus trabalhos. As questões da miscigenação e dos contrastes de desenvolvimento do país, propostas por esses escritores, estão presentes no romance e são postas em diálogo (ainda que oculto) com a realidade norte-americana, o que somente vem à tona, quando essas armadilhas e contradições não são harmonizadas; mas num movimento dialético, são percebidas.

Euclides da Cunha, jornalista e engenheiro militar, foi um nome relevante no cenário de interpretação do Brasil e do povo brasileiro. Segundo Roberto Ventura (2001, p.3), ele “[...] inseriu Canudos na memória brasileira, ao exibir um país dividido entre as grandes cidades e um interior desconhecido e ameaçador [...]”.

Embora muito de seu posicionamento científico seja datado e, de certa forma, superado, Euclides da Cunha (2000) propôs em sua obra angular a coexistência de dois *Brasis* distintos entre si no espaço e no tempo: um primitivo (sertanejo) e outro civilizado (litorâneo). Diferentemente de seus antecessores que propunham uma divisão e descrição do povo e terra brasileira por meio de uma separação do país em norte e sul, puramente geográfica, no tratamento das diferenças trazidas pela miscigenação, Euclides mostrou que a

distinção era histórica e social; existiam no Brasil, de leste a oeste, tempos históricos e sociais diferentes, assumindo, assim, a condição de primeiro escritor brasileiro a diagnosticar o subdesenvolvimento do país que ignorava seu sertão “primitivo”. Seu “romance-tratado científico” inicia-se no sul do país, abre-se em leste-oeste e é fechado em Canudos. À medida que a divisão é ampliada, aumentam também as diferenças internas do país.

Euclides da Cunha descreve, então, o Brasil como uma terra de contrários. Em meio à euforia pelo progresso litorâneo, ampliado pelos ideais republicanos e pelas idéias trazidas da Europa, encontrava-se um sertão e um sertanejo rústicos, marcados pela dor e pela fome, causados, na visão de Euclides, pela terra, pelo clima, pela flora, no sentido do uso destruidor e indevido da terra pelos latifundiários.

Em *Brazil*, a visão euclidiana da coexistência, no país, do primitivo e do civilizado, descrevendo o Brasil como uma terra de contrastes, está no próprio movimento do casal Tristão e Isabel que vai do sudeste para o sertão do país, mostrado a cada capítulo. De fato, à medida que se movem para o interior do Brasil, voltam no tempo, para uma época anterior ao progresso do momento presente, acentuando-se as diferenças internas do país.

O progresso de São Paulo e Rio de Janeiro é primeiramente substituído pelo pseudoprogresso de Brasília em formação. No texto, Isabel nos informa que “agora o plano se realizara, a capital de pedra fora construída, como uma bela estátua ainda à espera de que lhe soprem vida. O negro espaço do sertão, a calma vazia da noite inumana ainda dominavam abaixo [...]” (UPDIKE, 1994b, p.66). Para o narrador, Brasília “parece flutuar no vazio como uma constelação.” (UPDIKE, 1994b, p.65).

O deslocamento seguinte de Tristão e Isabel é para Goiás. Neste movimento o narrador declara que “penetrando interior adentro, parecia-lhes que andavam para trás no tempo.” (UPDIKE, 1994b, p.108).

Além do que é expresso pelo narrador e pelas observações e reações de Tristão e Isabel diante dos contrastes entre o civilizado, localizado em São Paulo e Rio de Janeiro e na cidade de Brasília e o

*Diálogos ocultos entre duas Américas:
História(s) brasileiras e norte-americana em Brazil, de John Updike*

primitivo e vazio, nos arredores de Brasília, em Goiás, no planalto mato-grossense até o extremo norte do país, observa-se um recuo da História para o momento da colonização. Tristão e Isabel, nesse movimento para o interior do país, saem do “mundo civilizado”, industrializado do litoral sul, para um encontro com outros tipos brasileiros menos desenvolvidos, deslocados no tempo em relação à modernização do sul.

Esse movimento no tempo e no espaço aparece na organização do enredo e das personagens Tristão e Isabel. A cada capítulo (alguns dos quais recebem o nome das regiões onde a trama ocorre), o casal se depara com o elemento primitivo na paisagem, na culinária, na caracterização daqueles com quem se encontram. Tristão e Isabel, apesar de serem formados no ambiente de progresso e de meros observadores, passam a incorporar costumes desses locais. Assimilam, numa visão euclidiana que postula que o tipo humano se forma a partir da terra, do clima e da flora, os hábitos e gestos daquele Brasil, muito diferente de onde vieram. Ao fugirem de seus perseguidores, no *mato* do chapadão mato-grossense, aprendem, por exemplo, com a índia Kupehaki a se alimentarem de insetos e a viverem como os indígenas da região.

Contudo, é no extremo norte do país que a volta no tempo e no espaço se consolida. Isabel e Tristão encontram um grupo de pessoas, que se denominam bandeirantes, procurando desbravar aquele território para a coroa portuguesa. Ponto de alto grau de irrealidade que exige abertura do leitor, que acompanhava a história com benevolência, boa vontade, o encontro com bandeirantes acampados ao norte do país marca o ápice do contraste e da distância histórica entre a região sul e seu progresso e o interior selvagem e primitivo do Brasil.

Esse grupo de personagens, que resgatam Tristão e Isabel, é caracterizado como exemplo de “atraso” e subdesenvolvimento em seu mais alto grau. Vivem isolados do restante do país e do contexto internacional, ao ponto de perderem a noção de tempo, de história. Em pleno século XX, tentam ainda desbravar o território para o rei de Portugal e proteger o povo (índios) que encontram da ação catequizadora dos jesuítas.

Além da vestimenta e da falta de contato com pessoas de outras regiões do país, a não ser os índios que acreditam proteger, esses homens também defendem a escravidão dos negros (fazem de Tristão um escravo) e pensam que o lugar onde se encontram é São Paulo, ou seja, que as fronteiras do Brasil dependem do que foi por eles desbravado.

Isabel e José, líder do grupo, falam de tempos diferentes. Ela se refere aos reis de Portugal como personagens históricas que conhecera por meio dos livros de história. José, por sua vez, vivendo num tempo diferente de Isabel, fala do passado como presente. Para ele, alguns reis eram também história, mas por certo Portugal tinha um rei governando e esperando que levassem a ele as riquezas que os bandeirantes acreditavam encontrar. Ademais, há na expressão de José a intenção de exploração de nossos colonizadores.

Além do caráter cômico e informativo do encontro entre essas duas personagens e da inocência por parte daqueles habitantes da floresta, estão os extremos do país Brasil, que abriga tipos diferentes de pessoas. Essas personagens, que na visão euclidiana, afastadas geograficamente do desenvolvimento do sul, afastam-se também historicamente, perdendo a noção do tempo cronológico.

A aparente irrealidade e falta de autenticidade no conteúdo manifesto do texto pode ser entendido como uma visão de Brasil, por meio de seus contratos. Associada às ideias freyreanas – sobre as quais se comentará a seguir – o conhecimento da proposta de identificação nacional de Euclides da Cunha (2000) em *Os Sertões é* necessária para se ler o texto, mesmo neste primeiro nível de leitura e para não se incorrer no equívoco de inocentemente se valer da questão da autenticidade para se pensar o romance *Brazil*.

Seguindo-se à época de Euclides da Cunha, surgiu um novo contexto para o país e também novos pensadores que procuraram inovar as descobertas feitas por seus antecessores. Antonio Candido (2000, p.XLI) comenta que Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior “traziam a denúncia do preconceito de raça, a valorização do elemento de cor, a crítica dos fundamentos ‘patriarcais’ e agrários, o discernimento das condições econômicas, a desmistificação da retórica liberal.”

*Diálogos ocultos entre duas Américas:
História(s) brasileiras e norte-americana em Brazil, de John Updike*

Dentre esses estudiosos, John Updike recorreu a uma das obras de destaque de Gilberto Freyre (1984), *Casa Grande & Senzala*, para dela retirar material para lidar, principalmente, com a miscigenação brasileira e a possibilidade de se formar um “casal descombinado” bem como o elemento sexual como fator determinante na mistura de raças no território brasileiro. As ideias de Freyre também permeiam o romance e delimitam uma visão de Brasil mostrada em *Brazil*.

Gilberto Freyre fez parte desse grupo de pensadores que propuseram uma ruptura com o modo anterior de definição do país. Contudo, não se faz exatamente um inovador, mas um estudioso que deve ser olhado como a ponte entre a tradição do século XIX e o pensamento social de seu período. Sociólogo-antropólogo-escritor foi pioneiro ao tentar investigar e descrever, numa perspectiva cultural, a identidade brasileira. *Casa Grande & Senzala*, sua obra fundamental, é um livro-documento que compreende a formação do povo brasileiro e influencia aqueles – quer nativo ou estrangeiro – que procurem entender essa realidade.

Embora desde sua publicação tenha sido alvo de críticas por parte de muitos estudiosos, *Casa Grande & Senzala* foi o primeiro estudo que tentou examinar as origens do povo brasileiro e culturalmente¹ entender o Brasil. O ponto de vista era o cultural e não mais geográfico/espacial, o biológico e racial (leia-se racista) como vinha sendo feito. Freyre procurou mostrar que a formação do povo se dava pela mistura de raças com culturas diversas, apreendidas no estudo da história íntima das pessoas. O resultado foi a defesa da tese de que o país era criado por uma mistura de culturas diferentes – a portuguesa, indígena e de negros africanos – e não de raças superiores ou inferiores e biologicamente determinadas.

Aliado a essas idéias estava o próprio contexto brasileiro. Segundo Antonio Candido (1987, p.186 e p.190) em “A Revolução de 1930 e a Cultura”, os anos trinta foram marcados por uma “atmosfera de fervor que os caracterizou no plano da cultura”.

¹ Refiro-me à antropologia cultural como campo de estudos e escola (principalmente a americana), representado por Franz Boas, que buscou demonstrar a importância da cultura sobre a formação da personalidade, combatendo assim o evolucionismo.

Houve mudanças, reformas, engajamento social e político e uma preocupação em analisar a “realidade brasileira” a partir de seu passado e estudar grupos anteriormente não considerados como o negro, o índio, a população rural. Este foi um ambiente favorável às idéias freyreanas que então se apresentavam. No mesmo ensaio, Antonio Candido (1987, p.187) diz que *Casa Grande & Senzala* “funcionou como fermento radicalizante, modificando o enfoque racista e convencional reinante até então, sobretudo pela escolha dos instrumentos de análise [...]”.

Embora John Updike tenha afirmado que a leitura de *Casa Grande & Senzala* contribuiu para a feitura de *Brazil*, não é somente por isso que se deve ver a presença de elementos freyreanos no romance. Na verdade, é o próprio romance que contém ecos daquela postura de entendimento do país e, ainda, a proposta de Gilberto Freyre (1984) em *Casa Grande & Senzala* encontra-se em consonância com o ideal de igualdade racial apresentado em *Brazil*.

A escolha das personagens centrais, Tristão e Isabel, é simbólico da junção entre duas culturas de formação do povo brasileiro e que ainda coexistem em nosso país. Representam a aceitação da tese de Freyre de que viemos da cultura portuguesa, branca e dominadora e de uma africana, que pelo sistema patriarcal e escravocrata foi inferiorizada. Neste nível, é possível entender a relação entre os protagonistas, o que seria pouco provável, se não se considerasse a função que Tristão e Isabel desempenham no romance.

Esta não é uma questão puramente racial, de determinação biológica, como acreditam muitos críticos norte-americanos de John Updike. Mas cultural e social, resultado de uma relação histórica de domínio de senhores e escravos. Quando Tristão e Isabel, por meio da magia do pajé, mudam de cor, por exemplo, igualmente se transformam seus interiores, suas descendências, suas histórias, sua relação com o meio social e sua sexualidade. No momento da transformação o pajé diz a Isabel que os “[...] olhos são a janela do espírito. Quando sua alma ficar negra, os olhos também ficarão.” (UPDIKE, 1994b, p.178).

*Diálogos ocultos entre duas Américas:
História(s) brasileiras e norte-americana em Brazil, de John Updike*

John Updike aceita a ideia de que o povo brasileiro vem da fusão entre brancos e negros; que o resultado é um amálgama cultural. Assim como Gilberto Freyre (1984) em *Casa Grande & Senzala*, defende que essa mistura se deu, primordialmente, pelo sexo; a união de Tristão e Isabel é movida pelo sexo (o que também é uma característica do mito de Tristão e Isolda), que passa a ser a essência de suas vidas. O romance contém, assim, uma alta e explícita carga sexual. Muitas são as referências ao ato sexual dos protagonistas e personagens secundárias, que são apresentadas de maneira explícita e detalhada a ponto de chocarem o leitor. Contudo, o autor não pretende com isso escrever um livro pornográfico – como foi também considerado *Casa Grande & Senzala* por parte de alguns críticos (FRANCO, 1985) – mas fazer uma descrição honesta da relação sexual que para ele foi o elemento unificador entre as raças e culturas e ainda do que pensa ser este ato como se apresenta na sociedade.

A diferença entre ambos os autores ocorre no tratamento desta sexualidade. Para Gilberto Freyre ela é patológica. Ele inicia o capítulo V de *Casa Grande & Senzala* referindo-se à sífilis, doença comum naquele sistema de relações extraconjugais e anti-higiênicas. O sexo é igualmente carregado de sadismo por parte do poderoso senhor de engenho. Em *Brazil*, a relação sexual, embora de certa forma também sado-masoquista, é justificada pelo amor das personagens e elevada a sublimação desse amor ao gosto da lenda que dá forma ao romance. É certo que em nome deste amor-sexual, o casal não tem filhos legítimos (os filhos de Isabel são de outros homens); a infidelidade não é considerada e a morte não é temida, se um pode se alimentar do outro. Depois que a índia Kupheaki é morta pelos Guaicurus, o casal é deixado à própria sorte na mata do Mato Grosso. Perto da morte, a entrega sexual significa a fusão entre eles, a sublimação do amor que atinge seu ápice na mudança de cor e de ser entre Tristão e Isabel.

A referência à sexualidade das personagens aparece também em outros romances de John Updike, principalmente na descrição das personagens masculinas e suas relações com as mulheres. Esta não é, pois, uma característica apenas de *Brazil*. Todavia, neste romance, ela é acentuada e, dentro do contexto, pertinente. Essa ideia reforça

a premissa de que a sociedade brasileira é oriunda da mistura de portugueses, índios e negros; e que esta união ocorre por meio das relações sexuais entre estes grupos. O sexo em *Brazil* funciona como elemento de aproximação entre essas culturas representadas por Isabel e Tristão; seu tio Donaciano e a empregada índia Maria (que quando se torna esposa perde a atração pelo marido e o deixa), pela amante de Isabel, a índia Ianopamoko; a mãe de Tristão, uma prostituta, e seus amantes.

Outro dado cultural retirado de *Casa Grande & Senzala*, que aparece em *Brazil* é o do hibridismo do povo brasileiro ser provocado, além do sistema escravocrata da época de nossa formação, pela predisposição do povo português em ser híbrido. No primeiro capítulo de *Casa Grande & Senzala*, Gilberto Freyre apresenta os portugueses como um povo indefinido entre Europa e África. E sua fácil adaptação ao clima tropical decorreria do mesmo fato, de seu ajustamento ao clima africano.

Em *Brazil*, Salomão, pai de Isabel explica a Tristão que não se espantara com a cor da filha, pois ela possuía uma gota de sangue mouro por parte da mãe, o que fazia com que se bronzeasse com facilidade. O pai, por sua vez, é descrito como um poderoso herdeiro de características de senhor de engenho. Ela explica a Tristão que seu pai não tem raiva dele, mas desgosto, fruto de sua condição cultural. Ele, segundo Isabel, quer o melhor para ela, mas é incapaz de ver que o melhor é Tristão, pois “vê apenas com os olhos antigos, os olhos dos brancos poderosos, os olhos dos antigos donos de escravo e senhores de engenho.” (UPDIKE, 1994b, p.130).

A volta no tempo e no espaço, já comentada no estudo da idéias de Euclides da Cunha, encontra amparo também na proposta freyreana sobre a colonização brasileira. Nos capítulos que tratam sobre três anos de vida do casal no acampamento dos bandeirantes, eles têm contato com a cultura portuguesa e indígena.

A influência de *Casa Grande & Senzala*, mais precisamente dos capítulos IV e V, “O Escravo Negro na Vida Sexual e de Família do Brasileiro”, é mais relevante quando se apresenta na estrutura do romance, principalmente como justificativa para a união de Tristão e Isabel. De fato, essa idéia da mistura de raças e culturas, como

*Diálogos ocultos entre duas Américas:
História(s) brasileiras e norte-americana em Brazil, de John Updike*

proposta por Gilberto Freyre, abre caminho para questões tais como a validação do uso do mito e do romanesco em *Brazil*. No que se refere a uma visão de *Brazil*, apresentada pelo autor no romance, há uma aceitação de que o povo brasileiro é fruto da miscigenação ocorrida no período da formação do país; que há a coexistência de culturas, detectável na tolerância racial, costumes, religião e culinária; que a sexualidade desempenhou papel fundamental nas relações entre nossos colonizadores, criando o povo brasileiro; que o país conta, ainda hoje, com uma alta carga sexual, vinda de seus antepassados; que a diferença de classes, no Brasil, poderia ser explicada pela própria história de colonização, ou seja, como fruto da relação entre dominador e dominado, representados pelo senhor de engenho e seu escravo.

Percorridos os projetos desses pensadores, percebe-se que são essas as visões de Brasil apresentadas no romance, nas quais figuram a miscigenação e a possibilidade de uma democracia racial e a presença de contrastes, da coexistência no país do primitivo e do civilizado. Essas ideias funcionam como porta de entrada para o diálogo entre as duas realidades. São questões de Brasil que dialogam com questões norte-americanas, a saber: miscigenação e identidade.

Em *Brazil*, essas ideias recebem um terceiro elemento harmonizador: o amor heróico de Tristão e Isabel. Como já foi mencionado, esse sentimento oferece a possibilidade de se dissipar os contrastes verificados e subsiste às diferenças, sejam elas raciais, histórico-sociais ou culturais dentro do país. Ele torna possível a inclusão e mobilidade social de Tristão, pelo menos em nível de magia, justificando (se é que há necessidade) a irrealidade do romance. Esse amor, contudo, num nível posterior de leitura adquire dimensões maiores e significado mais abrangente.

Embora o romance traga a constatação da possibilidade de união social e racial, na sociedade brasileira, ainda que pelo amor e pelo sexo, há que se notar uma certa inconsistência nessa possibilidade pela escolha de fontes duais, ambíguas para se pensar essas questões. Se desejasse escrever um documentário sobre o Brasil ou ainda um romance de cunho neo-realista, o autor poderia ter recorrido a outros meios que lhe garantissem informações precisas.

Recorrer a obras ambivalentes como as que configuraram as visões de Brasil, no conteúdo manifesto do romance, deixa uma pista inicial de que a intenção seja outra. Tanto *Casa Grande & Senzala* quanto os *Sertões* são livros que trazem em si um misto de ensaio e ficção, um modo de pensar o país de alcance épico. Isso, de certo modo, desautoriza suas “visões de Brasil” e sugere que a) uma leitura que busca uma representação direta do país não seja possível; b) que essa união desejada pode, também, ainda não acontecer aqui.

Diálogos interamericanos

Brazil, numa leitura que avança e considera os pontos obscuros apresentados no texto, não está circunscrito a sua ambientação, mas lida com problemas norte-americanos na busca por uma identidade para aquele país. É nesse ponto que o processo de reflexão da imagem do Norte por meio do Sul começa a acontecer. O leitor que chega a esse estágio de leitura de *Brazil* percebe que na apresentação de um modo de olhar o país Brasil há implicitamente a visão de quem olha. De fato, numa perspectiva dialética, que leva em conta o que ficou oculto no romance, há em *Brazil* um diálogo entre as realidades brasileira e norte-americana.

Neil Larsen (1995, p.2) ao discutir a questão da autoridade concedida aos textos do Norte sobre o Sul, afirma:

Thus, in directing its attention elsewhere, the North necessarily concedes something about its own sense of identity and authority, its own position on the hermeneutic map [...]. Thus, in reading 'North by South', the North, concurrently rereads itself.

Trata-se, como comenta Dilvo Ristoff (2000), em sua participação em uma mesa redonda cujo tema era John Updike, de “nós mesmos nos vendo, pensando que estamos vendo o outro – aquela parte do outro que não conseguimos aceitar.”

As teses de Gilberto Freyre e de Euclides da Cunha dizem respeito basicamente à formação e identidade do povo brasileiro. Embora tenham fundamentação teórica e temporal diversas, essas

*Diálogos ocultos entre duas Américas:
História(s) brasileiras e norte-americana em Brazil, de John Updike*

visões trabalham com a coexistência da diferença neste território nacional. Vimos que Gilberto Freyre, neste sentido, apresenta uma sociedade mais arredondada, em que a tolerância racial se apresenta².

Em *Brazil* a presença do Norte vem na busca pela democracia racial nos Estados Unidos. O diálogo entre as duas realidades pode ser percebido naquilo que falta ao outro. O Brasil apresentado como um país de tolerância racial, nos remete a um outro lugar em que isso não ocorre, em que a inclusão é um desejo. A história de Tristão e Isabel poderia acontecer neste país, uma vez que, segundo Gilberto Freyre, isso faz parte de nossa formação enquanto povo. A história norte-americana de desigualdade racial vem à tona quando se tenta harmonizar essa questão pelo amor em outro contexto.

Dilvo Ristoff, em sua análise do romance, destaca que o Brasil, por sua formação e pela miscigenação de seu povo, é o ambiente escolhido por John Updike para apresentar aquilo que falta aos Estados Unidos – a tolerância racial. Para este crítico, o Brasil é a nação ideal para o autor norte-americano lidar com questões raciais. Ademais, Ristoff não descarta que o romance seja sobre o Brasil, mas também sobre os Estados Unidos. Ele escreve que:

Updike re-creates Tristan and Iseult's story in order to deal with personal and national anxiety over American race relations. Consequently, even if we question the realism of its representation, Brazil's setting has to be construed as a technical device created by Updike to add another perspective to and inform discussions about the complex racial situation in America, not only in Brazil. It is

² A postura de Freyre vem marcada pelo saudosismo, como nos aponta Roberto Schwarz (1999, p.17) o que implica que “o curso da história significa o desaparecimento gradual de uma forma de sociedade admirável, ou ainda, a decomposição de um molde.” Essa “sociedade admirável” era a escravocrata, descrita e estudada por Freyre. Podemos então questionar para quem essa visão serviria. E a resposta que se apresenta é a de uma sociedade em que a miscigenação não seja uma constante e a tolerância racial (ou pelo menos “racismo cordial” não aconteça da mesma maneira). Essa pista associada a outras informações como declarações do próprio autor, sua autobiografia, abre-nos um novo caminho interpretativo para *Brazil*. Nesse sentido, se investiga para quem essas questões identitárias, que privilegiam uma compreensão da diferença, são importantes.

ultimately an affirmation – not of religion, or race, or ideology, but of love and faith in the future of America. (RISTOFF, 1999, p.78).

A posição de Dilvo Ristoff advém não apenas do reconhecimento do escritor pela necessidade de uma maior democracia racial nos Estados Unidos, mas também por Updike buscar um futuro melhor para seus netos, filhos de casamento entre raças. Para esse crítico esse é um dos pontos que deve ser levado em consideração quando da leitura do romance. No parágrafo inicial de *Brazil* temos o seguinte comentário do narrador:

Negro é um tom de moreno. E também branco, se a gente olha bem. Em Copacabana, a mais democrática, lotada e perigosa das praias do Rio de Janeiro, todos os matizes se fundem numa cor de carne alegre e estonteada de sol, cobrindo a areia como uma segunda pele viva. (UPDIKE, 1994b, p.9).

Toda a arquitetura do romance traz os elementos contidos nesse parágrafo de abertura de *Brazil*. Ele funciona como um eco da carta (literária) que John Updike escreve a seus netos em *Consciência a Flor da Pele* (UPDIKE, 1989), em que apresenta a seus descendentes e leitores a realidade da miscigenação por que passou sua família.

Schiff (1998) acrescenta que na tentativa de proteger seus netos e poupar seus familiares de uma exposição pública, John Updike escolhe escrever sobre essa questão identitária e racial norte-americana em terras brasileiras, afastando assim qualquer possibilidade de identificação e especulação que porventura o romance pudesse causar.

Em entrevista concedida a Ferreira (UPDIKE, 2002), John Updike declara que *Brazil* é sua “*attempt to retell the legend of Tristan and Iseult and to discourse upon the racial issues which are so prominent a feature of both our countries.*” Neste comentário, encontramos um aspecto da feitura desse romance detectado por Dilvo Ristoff sobre John Updike retomar a teoria freyreana de que, devido aos diferentes tipos de colonização, a relação entre raças têm sido mais possível no

*Diálogos ocultos entre duas Américas:
História(s) brasileiras e norte-americana em Brazil, de John Updike*

Brasil do que nos Estados Unidos. Gilberto Freyre, de fato, procurou estabelecer um estudo comparativo entre o Brasil e os Estados Unidos, percebendo similaridades entre o Brasil e o sul dos Estados Unidos no que tange a questões raciais e ao processo de colonização. Contudo, mesmo percebendo traços de similitude entre essas regiões, Gilberto Freyre propôs (a partir de sua perspectiva de menino da Casa Grande) que a escravidão foi mais branda e a tolerância mais acentuada em terras brasileiras. Essa proposta, “*a vision of Brazil*”, está presente em *Brazil* no tratamento desse assunto.

Essas observações são esclarecedoras, valiosas e necessárias para se abordar *Brazil*. A partir delas pode-se acertar o caminho para trilhar a “desordem” do romance. Contudo, como proposto neste artigo e discutido mais adiante, há a possibilidade como aponta Ferreira (2003) de se ir além nessa leitura e, durante a interpretação do romance, observar que a percepção dessas ideologias de alteridade e apresentação de fatos históricos imediatos vistos nos fragmentos como a questão racial (ou a possibilidade de harmonia inter-racial) são parte de um todo inscrito no romance e recuperado quando temos contato com as realidades apresentadas em *Brazil*. Esses fragmentos podem ser unificados e observados dentro de um discurso hegemônico norte-americano de igualdade e inclusão, no qual os Estados Unidos assumem posição central.

Os fragmentos que aparecem nas duas realidades apresentadas pelo romance (a brasileira: por meio da visão euclidiana e da freyreana sobre o Brasil; a norte-americana: naquilo que aquelas visões tocam e que não aparece nesse contexto) podem ser sintomas de algo mais abrangente que aqui colocamos como o inconsciente político norte-americano. Trata-se de resgatar, como aponta Antonio Candido (1993, p.139), os “aspectos sociais, onde está a chave”. Nessa busca, formas como a questão racial e de determinado fato histórico, que possuem importância para a confecção do todo são “desautorizadas” dentro do conjunto, pois são parte e se modificam no todo do texto. A questão racial, portanto, é relevante para a interpretação do texto, mas se observada como parte do imaginário de um país central que por sua vez ocupa (e constrói) papel de destaque na nova ordem mundial e global, ela pode ser ampliada para a questão

do desejo por igualdade racial, neste contexto, como parte de um discurso de inclusão anômala que procura se confirmar em tempos de globalização.

Brasil, Estados Unidos e um discurso global

A busca pela inclusão racial em *Brazil* (e nos Estados Unidos por *Brazil*) acontece dentro de um discurso de pluralidade e respeito à diferença presente em nosso tempo. De fato, questiona em que nível essa inclusão prometida pela globalização, como um de seus aspectos positivos, realmente acontece.

Se, como nos ensina Jameson (2001), verificarmos que o cultural deve ser considerado em termos econômicos e não como algo superior e alheio ao contexto, pode-se ir mais adiante nessa busca pelo que uma democracia racial norte-americana significa em *Brazil*. John Updike, de fato, como nos evidencia o romance, tem essa preocupação; este é também elemento constituinte da identidade norte-americana. Contudo, como aqui argumentamos, *Brazil*, por meio de suas estratégias de contenção, ao mesmo tempo em que traz o desejo de igualdade racial, não permite que ela seja possível, em nível de ficção. É neste momento que uma leitura da forma de *Brazil*, do romance como um todo, pode revelar que a democracia racial prometida em *Brazil* é algo muito mais complexo do que possa parecer, pois faz parte da história e de um modo de pensar de determinado país, os Estados Unidos, num estágio de desenvolvimento específico do capital.

Quando inseridas no todo do texto e da história, essas visões parciais assumem um status mais amplo no texto. No caso de *Brazil*, esse desejo de inclusão é sintomático de um momento que pede por uma inclusão – anômala, regida pelas leis do mercado em busca, entre outras coisas, de um nicho de consumidores mais amplo. No texto, ainda, percebe-se que a tolerância racial no país, na verdade, trata-se de um “racismo cordial” e, no desfecho do romance, a inclusão não ocorre realmente, fica circunscrita ao plano mágico da troca de cores entre as personagens Tristão e Isabel, sugerindo que a igualdade racial só poderia acontecer em nível de magia e por

*Diálogos ocultos entre duas Américas:
História(s) brasileiras e norte-americana em Brazil, de John Updike*

meio do amor que, elevado ao nível do romanesco, aparece como solução ou, pelo menos, a instância última onde as contradições são resolvidas.

A escolha de Updike pela lenda de Tristão e Isolda, a consequente presença do mito e do elemento mágico no romance podem ser um recurso para se lidar com o desejo pela inclusão e respeito às diferenças contidos no discurso global, e ao mesmo tempo de apresentar sua impossibilidade ou seus conflitos no tempo presente. O caráter ambivalente do romanesco (gênero que dá forma a *Brazil*) se coloca como resistência à irreversibilidade histórica por meio da transcendência. Já não há exploradores e explorados, as diferenças de qualquer ordem ficam diluídas; a saída está fora da História. Contudo, além dessa possibilidade só acontecer fora do mundo material, ela ainda é racionalizada e secularizada no romance.

Em *Brazil*, o impedimento do amor, que em outros textos do autor aparecem principalmente na instituição casamento, acontece por barreiras raciais, principalmente; e essas são históricas e sociais. Os impedimentos (o Mal) à união do casal aparecem tanto no plano conteudístico como no formal e revelam um modo de pensar o nosso tempo presente no imaginário norte-americano. Assim como os casais dos outros romances do autor buscavam a libertação das amarras do casamento, Tristão e Isabel buscam, de modo mítico, a realização de seu amor em detrimento de sua cor, classe social e gênero, e da história (fatos passados como a colonização, escravidão, imperialismo, por exemplo) que sedimentam essas oposições.

Brazil não apresenta somente um enredo semelhante à lenda de Tristão e Isolda, na versão de Bédier, mas também traz elementos estruturais próprios do gênero romanesco do qual *Tristão e Isolda* faz parte. Percebem-se, na organização formal de *Brazil*, os elementos constitutivos do romanesco descritos por Northrop Frye (1957). Embora com um enredo e ambientação modernos (o que também deve ser considerado), Tristão e Isabel, herói e heroína, uma vez unidos, afrontam seus inimigos – família, classe social, raça – e saem pelo país para viver sua aventura amorosa. A busca [*quest*] de ambos é pela possibilidade do casal de viver o amor que sentem um pelo outro em detrimento de todas as barreiras postas por seus

antagonistas – quer sejam as outras personagens ou sua própria caracterização. O conflito a que o herói deve vencer acontece no mundo, que para Frye é apresentado como espaço intermediário entre o céu e o inferno. Tristão e Isabel trocam de cor e parecem ter vencido seus inimigos e conquistado seu objetivo, cumprindo o que fora a eles predestinado.

A postura de Tristão diante do amor e do casal seria inconsistente se não se tratasse da fala de um herói romanesco que procura vencer os conflitos que se apresentam e, como o mito de Tristão (que lhe empresta o nome) buscar com a amada a plenitude do seu amor. Esse sentimento, que constitui a busca dos heróis, é elemento fundamental e organizador de *Brazil*. Frye (1957) escreve que a busca – *quest* – é “*the element that gives literary form to the romance.*” O amor em *Brazil*, dentro da estrutura do romanesco, seria o Bem que tem como opositor o Mal: os impedimentos raciais, sociais e de gênero contra os quais o casal luta.

O texto possui uma estruturação romanesca que permite a violação das leis naturais e a presença da magia e do maravilhoso no romance. A verossimilhança ocorre, então, por meio de sua ordem interna e, desse modo, é possível aceitar, por exemplo, a mágica troca de cor do casal e sua volta no tempo cronológico e a impossibilidade do romance entre eles; pode-se igualmente verificar que suas vidas são regidas pelo Destino (ou deuses) rumo à tragédia final. Isso possibilita a esse gênero se valer do uso de formas míticas ou simbólicas.

Northrop Frye (apud JAMESON, 1992, p.110) propõe que o romanesco é “*a wish fulfillment or Utopian fantasy which aims at the transfiguration of the world of everyday life in such a way as to restore the conditions of some lost Eden [...].*” Neste sentido, o estudo desse gênero ocorre por meio de categorias éticas binárias como bem e mal.

No romance *Brazil*, podemos verificar que a escolha de Updike por essa determinada estrutura se apresenta como a melhor (ou a única) possibilidade para se lidar com problemas concretos na sociedade em que vive, para buscar a tolerância e a união, que para o autor são fundamentais para uma nação que apresenta ideais de liberdade. Updike (1999) declara que a liberdade e a tolerância são elementos fundamentais a uma nação que se quer democrática.

*Diálogos ocultos entre duas Américas:
História(s) brasileiras e norte-americana em Brazil, de John Updike*

Esse desejo individual é parte do inconsciente político norte-americano, principalmente dentro de um discurso de inclusão ou de busca pelo respeito à diferença contido no pensamento globalizado do qual os Estados Unidos é representante. Assim como no romanesco, espera-se que o Mal, qualquer ameaça a essa aparente igualdade, à idéia de uma sociedade global seja destruída pelo herói. Essa autorização para tentar destruir o Mal (entendido como o diferente) vem historicamente sendo consolidado por uma política de benevolência social adotada pelos Estados Unidos para justificar sua hegemonia. Essa teoria “uni-mundista”, reforçada pelo fim das forças opositoras e pela nova configuração mundial do capital, encontra amparo na forma romanesca, principalmente nas categorias do Bem e do Mal oriundas do emprego das “personagens” do herói e do vilão.

O desejo de igualdade e uniformidade não é facilmente detectável no texto e na própria sociedade onde ele é produzido – a norte-americana. De fato, para lidar com essa questão, o autor se vale de um ambiente neutro e, de certo modo, mágico para seu povo. Greg Victor (2002), argumentando sobre a coexistência do Primeiro e Terceiro Mundos no Brasil e a caminhada do país rumo à globalização, escreve que para muitos norte-americanos, o país ainda é visto como “*Rio. Samba. Coffee. Beaches. The Girl from Ipanema [...]*.” Contudo, ele adverte que o “*Brazil seem much larger and all-embracing than it does in the snapshot views carried around in the heads of many North Americans. Brazil is much more than coffee and carnival, beaches and bossa nova. So, too, does Brazil seem to be rising.*” (VICTOR, 2002).

No texto explícito sobre o Sul temos o Norte. E o discurso do Norte, permitido pelo uso do gênero romanesco em *Brazil* é o da proposta de inclusão e consequente igualdade apresentada pela globalização, enquanto “fábula” produzida pelos Estados Unidos.

Apesar de se apresentar como a forma ideal de salvação para a busca identitária norte-americana e consonante com um discurso de remoção das barreiras, por sua própria estruturação e pelo tratamento de secularização que Updike dá ao mito em *Brazil*, o romanesco enquanto forma assume a função de conter esse desejo utópico, de esperança por dias melhores.

Apresentar a possibilidade de mudança pela transcendência, a dissolução das contradições do mundo material por meio do elemento mágico e mitológico traz o pressuposto de que no mundo concreto, que a narrativa mitológica tenta contar e entender, isso não ocorre. Na tentativa da inclusão, encontra-se a exclusão declarada. Na impossibilidade de ver mudanças a não ser numa esfera fora da história, há um elemento mais forte que, mesmo não intencionado por John Updike aparece para conter o romance em sua apresentação de alternativas e críticas sociais. A irreversibilidade histórica, outro elemento do discurso de consolidação do pensamento único global, na sua coexistência com o mitológico no texto, vem disfarçada de revisão do mito e de uma versão moderna dele. Ela aparece, não apenas quando se tem a transcendência como possibilidade de mudança, mas principalmente quando, em *Brazil*, o mitológico vai por todo o romance sendo secularizado.

Ao longo desse texto literário, os votos solenes de Tristão e Isabel são desautorizados pelo cotidiano. A *quest* dos heróis vai gradualmente sendo desprovida de valor para no final ser derrotada pelo mundo. O Tristão moderno, brasileiro, não tem uma espada, como um nobre cavaleiro, mas uma lâmina de barbear (uma gilete) que usava em seus tempos de “trombadinha” no Rio de Janeiro. Sua armadura é uma roupa gasta e simples, de menino de rua, depois trocada pelo terno e roupas mais caras de homem branco e burguês. O anel que dá a amada em sinal da aliança entre eles é roubado de uma “gringa” que coincidentemente tinha a medida do dedo de Isabel.

Embora possamos perceber esse movimento gradual de racionalização do mito, é no desfecho do romance que a contenção da utopia do gênero romanesco acontece. Mesmo pela mágica troca de cor e pela aparente vitória do amor, o novo Tristão, deslocado de sua classe social e grupo étnico, é morto.

A solução mágica da troca de cores, de cultura e de classe por que passam não é suficiente para a vitória do herói. Tristão é morto assim como toda a possibilidade de fusão e igualdade de raça e de classe social. Neste momento, a declaração dada por Updike sobre o ato criativo estar, de certa forma, circunscrito ao território e a sua

*Diálogos ocultos entre duas Américas:
História(s) brasileiras e norte-americana em Brazil, de John Updike*

cultura parece verdadeiro. Contudo, mais que limitação territorial ou cultural, essa contenção vem da irreversibilidade que essas soluções revelam.

Tristão está dividido entre dois mundos – postos como irreconciliáveis – após a mudança mágica de sua cor e consequente mobilidade social. Neste romance, apesar do desejo, o amor não vence no final, a busca do herói é ironicamente destituída de sentido. O amor é interrompido pelas contingências sociais e históricas e, no final das contas, parece, mesmo num ambiente neutro, mitológico, ou num país de tolerância racial e entre classes maior que nos Estados Unidos, não ser possível vencer as barreiras. Dilvo Ristoff (1999, p.78) comenta que apesar do elemento religioso e fantástico ocuparem lugar importante em *Brazil*, o Brasil do romance “*is a place where Magic religion and Love have their limitations and can no longer act upon reality with their twelfth century strength.*”.

Essas resoluções, geralmente não percebidas, nos níveis primeiros de leitura e camufladas pela forma de *Brazil*, ao mesmo tempo em que denunciam um retorno da esfera mitológica ao *mundano*, trazem a visão norte-americana que não consegue ver saída para essas questões. Na verdade, confirmam os textos como produtos de um discurso de irreversibilidade em que não é possível se imaginar alternativas, a não ser deixar a História seguir seu curso “natural”. De fato, o desejo de inclusão tem seu contraponto na impossibilidade dessa inclusão contida no próprio discurso que busca a uniformidade. Nesse sentido, *Brazil* revela essa contradição em que se buscam “coisas do bem”, mas se aceita que não acontecem de fato. Essa característica está, como já mencionado, na contradição do romanesco que encerra em si a esperança por alternativas e também a impossibilidade de acontecerem na história, principalmente quando essa forma é deslocada da sociedade e período histórico nos quais surgiu.

A morte, portanto, não é em *Brazil* a sublimação do amor, a união eterna dos amantes como sugere a lenda recontada por Bédier. Tampouco funciona como *anagnorisis* ou momento de descoberta sugerido por Frye, no qual se reconhece o valor do herói, mesmo que tenha morrido. Em *Brazil*, ela funciona como um disfarce para

reforçar o caráter irrevogável dos conflitos, da possibilidade de se imaginar alternativas, e ainda na afirmação de que existe apenas um caminho, sendo reprimidas as formas de oposição, a outra voz no diálogo que o romance traz.

Brazil, em sua apresentação pelo romanesco, se abre à possibilidade de uma visão simultaneamente utópica e secularizada que pode ser apreendida somente neste nível de leitura, em que os fragmentos são reinseridos no todo do texto. Isso não significa dizer qual vertente é verdadeira, ou se o autor atingiu seus objetivos ao escolher uma forma mitológica de intervenção em sua realidade, mas serve para diagnosticar qual a função do uso do romanesco para a interpretação de *Brazil*. A duplicidade de sentido contido na forma do romanesco para a estrutura de *Brazil* revela as contradições do momento histórico (que é processual) em que é escrito.

Considerações finais

Brazil, por meio de um diálogo oculto entre as realidades brasileira e norte-americana, narra a história de um período que propõe um desenvolvimento global do mercado e, por isso, a inclusão. Todavia, retrata também a confusão desse momento que se revela desigual, no qual foram retirados “[...] os esteios que sustentavam a estrutura internacional e, em medida ainda não avaliada, as estruturas dos sistemas políticos internos mundiais. E o que restou foi um mundo em desordem e colapso parcial.” (HOBSBAWN, 1995, p.251).

As questões, postas pelo romance são pertinentes e cruciais ao leitor desse texto literário, principalmente, por apresentarem a dificuldade de figuração do discurso de inclusão em nosso tempo. John Updike, desse modo, ainda narra uma história norte-americana em diálogo com a realidade brasileira: uma história incerta por modos de narrar também incertos. O retrato afinal teve que ser reconfigurado, mas a história retratada ainda está lá.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira**. v.1. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda, 2000.

_____. A revolução de 1930 e a cultura. In: _____. **Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987. p.181-198.

_____. **O Discurso e a Cidade**. 1993.

CUNHA, E. **Os Sertões**. 39.ed. RBellisio de Janeiro: Livraria Francisco Alves: Publifolha, 2000.

FERREIRA, C. A. **The Coup e Brazil**: uma leitura do Norte pelo Sul. 2003. 188f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

FRANCO, A. A. de M. Uma obra rabelaisiana. In: FONSECA, E. N. **Casa grande e senzala e a crítica brasileira de 1933 a 1944**. Recife: Cia. Editora de Pernambuco, 1985.

FREYRE, G. **Casa grande & senzala**. 23.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

FRYE, N. **Anatomy of criticism**. Princeton: Princeton University Press, 1957.

HOBSBAWN, E. **Era dos extremos**: o breve século XX – 1914-1991. Tradução de M. Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAMESON, F. **A cultura do dinheiro**: ensaios sobre a globalização. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

_____. **Inconsciente político**. São Paulo: Ática, 1992.

KAKUTANI, M. Books of the times: Tristan and Iseult as latin lovers. **The New York Times**, New York, 25 jan. 1994. Book Review. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1994/01/25/books/books-of-the-times-tristan-and-iseult-as-latin-lovers.html>>. Acesso em: 2 nov. 2014.

LARSEN, N. **Reading North by South:** on Latin American literature, culture and politics. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

RISTOFF, D. The americanization of John Updike's Brazil. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA INGLESA, 31., Juiz de Fora. Juiz de Fora: SENAPULLI, 2000. Apresentação feita em Mesa-Redonda.

_____. When earth speaks of heaven: the future of race and faith in Updike's *Brazil*. In: YERKES, J. (Ed.). **The sense of sacred and the motions of grace.** Michigan: Eerdmans, 1999. p.64-79.

SCHIFF, J. A. **John Updike revisited.** New York: Twayne Publishers, 1998.

SCHWARZ, R. **Seqüências brasileiras:** ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

UPDIKE, J. [Entrevista]. [10 nov. 2002]. Entrevistadora: Carla Alexandra Ferreira. Entrevista pessoal concedida por correspondência.

_____. **More matter:** essays and criticism. New York: Knopf, 1999.

_____. **Brazil.** New York: Fawcett Columbine, 1994a.

_____. **Brazil.** Tradução de M. Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1994b.

_____. **Consciência a flor da pele.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

VENTURA, R. 3 questões sobre *Os Sertões*. **Folha de São Paulo,** São Paulo, 28 jan. 2001. Mais! p.3.

VICTOR, G. First and third world coexist unearly as Brazil lunches toward global prominence. **Post-Gazette-World News,** Pittsburgh, 2002. Disponível em: <<http://old.post-gazette.com/World/20020323brazil0324p2.asp>>. Acesso em: 2 nov. 2014.

ITINERARIOS E IDEARIOS DE BUENOS AIRES: INSTANTÁNEAS DEL ESPACIO URBANO EN OLIVARI, HERNÁNDEZ Y FOGWILL

Carolina GRENOVILLE

All narrative is a travel narrative; all travel consists in going from a place to a no-place, a route to u-topia, from a starting point that, in a narrative, always describes a peaceful order of things and loci, of copresences regulated by the laws of a kinship system, a local organization, a geographical articulation, a political system.

(MARIN, 1993, p.414)

Este [el orden de la ciudad] es obra de la ciudad letrada. Sólo ella es capaz de concebir, como pura especulación, la ciudad ideal, proyectarla antes de su existencia, conservarla más allá de su ejecución material, hacerla pervivir aun en pugna con las modificaciones sensibles que introduce sin cesar el hombre común.

(RAMA, 2004, p.69)

Introducción

La vida privada fue a lo largo del siglo XX el punto en blanco a conquistar no ya por los Estados nacionales sino por el mercado.

Delimitadas las fronteras nacionales (aunque con algunas candentes excepciones), el nuevo campo de batalla o *no man's land* fue a lo largo del pasado siglo la vida cotidiana hasta en sus aspectos más triviales. Una prototípica “escena de la vida pos-posmoderna” es la recurrente (e insistente) oferta de servicios financieros vía telefónica. En caso de rechazarlos, un operador resuelto y locuaz pregunta mecánicamente: “¿Por qué no le interesa este beneficio?” La negativa no desanima al operador quien, por el contrario, despliega toda una serie de herramientas didácticas para demostrarnos lo poco que sabemos acerca de nuestros más profundos deseos y necesidades. De este modo, el ejercicio del libre albedrío, puntal de la ideología del libre mercado, no es sino una fachada que encubre el riguroso cumplimiento de un deber social: desempeñar el rol de consumidor.

El vanguardismo politizado de los años veinte fue el primer movimiento en Argentina en advertir y señalar críticamente la porosidad del espacio doméstico, cuyo ordenamiento comienza por ese entonces a regirse también a partir de los sueños que promueven el mercado y la cultura de masas. De la mano del modernismo argentino ingresan en la literatura nacional los productos de la industria cultural, la tecnología y la moda, y lo hacen en tanto significantes de las exigencias que impone esta nueva fe en el progreso y la modernización. En este sentido, la producción de este grupo puede concebirse como el punto de partida de una tradición que registrará el modo en que la lógica del mercado penetra y regula todos los aspectos de la vida y buscará contraponer a la *ciudad de fantasía* una Buenos Aires *real*.

Fue necesario, entonces, romper con toda una línea de ascendencia que había promovido una transculturación a partir de modelos ideales y normas importados en una primera etapa de las metrópolis europeas superponiendo de este modo al espacio físico y contingente la representación simbólica que de él se hacía la *élite* dirigente. La industria cultural de los medios masivos de comunicación encontrará un suelo propicio donde afincarse en las ciudades latinoamericanas. Acostumbradas desde sus orígenes, tal y como señala Ángel Rama, a una “doble vida” – una correspondiente al orden físico y otra al orden de los signos cuyo desarrollo se produjo

Itinerarios e idearios de Buenos Aires: Instantáneas del espacio urbano en Olivari, Hernández y Fogwill

a espaldas del medio (RAMA, 2004) –, no resultó difícil sustituir un ideal de ciudad por otro. Ya no será Madrid como metrópoli colonial ni tampoco París como la gran capital moderna del siglo XIX, sino Hollywood, la naciente usina cultural, la que imprima a Buenos Aires una expresión renovada desconociendo, una vez más, la historia y las necesidades de la ciudad material.

Un primer acto de diferenciación respecto de sus predecesores se advierte en la relación que estos escritores de comienzos del siglo XX mantuvieron con el foco del poder. Frente al nacionalismo culturalmente colonial y políticamente anticolonial que caracterizó a la cultura argentina decimonónica¹, se pronunciaron en contra de la dominación no sólo política y económica sino también cultural que provenía ahora de un nuevo centro, como lo prueban “esas oficinas yanquis – quistes imperialistas en el corazón de Buenos Aires” (OLIVARI, 2000, p.132) y buscaron de este modo revertir un sentimiento atávico de ilegitimidad forjado ya en los primeros relatos de Indias sobre esta zona, consolidado en el siglo XIX con la literatura romántica y que se reafirmó luego con la incipiente cultura de masas². El otro desplazamiento lo constituye la configuración temporal. Si la literatura del siglo XIX ubica su propio contexto (que es percibido como “un tiempo histórico signado por el enemigo”) en el pasado porque, como afirma Jens Andermann a propósito de *Amalia*, “[...] ya se imagina dialogando con la nación futura” (ANDERMANN, 2000, p.35), ahora los escenarios privilegiados serán construidos en tiempo presente.

¹ Un análisis sucinto de las tensiones del nacionalismo latinoamericano decimonónico puede encontrarse en Álvaro Fernández Bravo (2000) y Partha Chatterjee (2000). Chatterjee señala que el nacionalismo de tipo “oriental” practicado en América Latina en su intento por transformar la nación y equiparla culturalmente aceptó “[...] las mismas premisas intelectuales de ‘modernidad’ sobre las cuales la dominación colonial se basaba” (CHATTERJEE, 2000, p.164).

² Cristina Iglesia identifica en el discurso cronístico de la conquista una serie de elementos que dejarán su impronta en la literatura posterior y servirán para circunscribir una zona argentina, como el recurrente repudio hacia un origen considerado oprobioso: “La literatura del conquistador aprende a definir la pertenencia a una zona que, confusamente, empieza a percibirse como argentina, con la doble carga de ilegitimidad y rebelión contra el orden establecido.” (IGLESIA, 1987, p.29-30)

En distintos momentos del siglo XX, los textos de Olivari, Hernández y Fogwill que se analizan en el presente estudio ponen en cuestión un sistema de valores ético-sociales forjado en modelos foráneos y del que *Amalia* de José Mármol constituye su más cabal expresión. La novela de Mármol es ante todo un testimonio de los modos de habitar la ciudad de Buenos Aires. La estetización de los salones y hogares y también de algunos rincones de la ciudad donde se desarrolla la trama policial de innegable sesgo político se orienta a confinar el ejercicio de la actividad política a los interiores y restringir la participación en el espacio público. Las “desviaciones” de la norma y los usos “inapropiados” del espacio son encuadrados dentro de un proceso específico concebido necesariamente como transitorio, lo cual más que rebatir permite reafirmar los principios rectores del orden jerárquico por el que aboga la generación romántica. Es a partir de suntuarios objetos europeos, marcas de distinción pero sobre todo de liberalidad y republicanism, que se busca sentar las bases de la realidad americana.

“El hombre de la baraja y la puñalada” (1933) de Nicolás Olivari, “La ciudad de los sueños” (1971) de Juan José Hernández y *Vivir afuera* (1998) de Rodolfo Fogwill también recrean la fisonomía y el imaginario de Buenos Aires prestando especial atención a escenarios significativos cuyas marcas distintivas remiten siempre a otra parte (aunque esa “otra parte” quede ahora en otro sitio) y contribuyen a configurar un espacio público relativamente cerrado. Pero mientras que *Amalia* participa todavía de la ilusión de una correspondencia entre la palabra y la cosa, legitimando de este modo un lugar de enunciación y de estratificación en la sociedad, las obras que aquí se estudian ponen de relieve ante todo su *irrealidad* y se orientan a desbaratar toda una poética de inclusiones y exclusiones de larga data. Si la descripción en *Amalia* asume la forma de una prescripción que se proyecta hacia un futuro deseado, en los textos bajo análisis, en cambio, se constituye en una denuncia de las abominables consecuencias de aquellos sueños pasados en el presente.

Los pasajes aparentemente marginales se constituyen en testimonio de la falsedad de esos primeros planos que diseccio-

Itinerarios e idearios de Buenos Aires: Instantáneas del espacio urbano en Olivari, Hernández y Fogwill

nan una Buenos Aires siempre opulenta, próspera y reluciente. El contraste abrupto entre una y otra cara de la ciudad pone en evidencia los recortes que los cronistas efectúan para encubrir la realidad no deseada y nos fuerza a poner el foco precisamente en lo que se ha soslayado. De este modo, la imagen de un viejo almacén en las miniaturas de Olivari cobra primacía frente al dormitorio glamoroso que parece sacado de una escenografía; en la novela de Hernández el río sucio que Matilde descubre una vez en Buenos Aires acaba por socavar la imagen de la ciudad que las revistas difundían; y la ciudad desolada que retrata Fogwill al comienzo de *Vivir afuera* queda repicando pese a que luego la novela se ocupe de aquellos sitios donde confluyen las fantasías de la sociedad posmoderna, cuyas luces no buscan obnubilar al lector sino ponerlo a resguardo.

Frente al fracaso del proyecto utópico de la *ciudad letrada* para garantizar el camino de la obediencia, se erige en el presente el *shopping* cuya heterogénea población de fieles también educados para el orden pone de relieve el triunfo del mercado sobre el Estado. A la *ciudad letrada-escriturada* del siglo XIX que hizo de la palabra un muro de contención y de incompreensión de la *ciudad ignara*, le sucedió en el siglo XX la *ciudad figurada* que hizo de la imagen un muro de contención y de invisibilización de la *ciudad oculta*. Ambas están reservadas a una minoría: la primera, a quienes pueden acceder al saber, fijar la letra y la ley; la segunda, en cambio, a quienes pueden gozar de la voluptuosidad de los bienes materiales.

Sueños de celuloide

Poco tiempo después de la publicación de *Dirección única* (1928), la primera novela de ciudad en fragmentos de Walter Benjamin (a la que seguiría *Infancia en Berlín* cuya redacción se suele ubicar entre 1931 y 1938), Nicolás Olivari componía un montaje de miniaturas en “El hombre de la baraja y la puñalada” (1933). Pero mientras que Benjamin privilegió la experiencia completa de la realidad, sus lugares concretos y también los momentos históricos y la memoria individual vinculados a ellos, Olivari opta

en este texto por una percepción selectiva de la ciudad que se detiene únicamente en la hiperestética de los afiches publicitarios y el cinematógrafo. Sin embargo, estas ventanas a una realidad virtual y deslumbrante se convierten en la obra de Olivari en un espejo donde se reflejan las imágenes de una Buenos Aires triste y caótica y de los nuevos sujetos sociales que la habitan. A partir de este collage de viñetas cinematográficas que dan cuenta de toda una tipología mítica novedosa, Olivari hará ingresar en la literatura argentina los márgenes de la ciudad de Buenos Aires. Y al vincularlos con este espacio cultural, sus instantáneas del espacio urbano se constituyen en denuncia política de la dependencia cultural y económica del imperio norteamericano.

A partir de los años veinte la cultura de masas, en especial el cine, organiza una antropología urbanística que desplazará el paradigma cultural proveniente de Europa y su “halo de prestigio” a Estados Unidos y, en palabras de David Viñas, “[...] se va englutinando a la ciudad en su totalidad.” (VIÑAS, 2005, p.189) La industria cinematográfica contribuye a la configuración de una imagen de Buenos Aires signada por esta nueva religiosidad laica que le rinde culto a las estrellas. La otrora París latinoamericana asume ahora la forma de una copia a menor escala de Hollywood o, en palabras de Nicolás Olivari, una “modesta sucursal”, donde desfilan las mujeres más “bellas”, “altivas” y “orgullosas” del mundo (OLIVARI, 2000). En un contexto en que Argentina ha dejado de ser símbolo claro de opulencia y las estructuras tradicionales de la sociedad criolla parecen agotadas definitivamente, este nuevo ideario se cierne sobre la ciudad para redefinir desde allí metonímicamente los significantes de lo *argentino*.

Correlato ideológico de la consolidación del sistema capitalista a escala mundial y de Estados Unidos como su epicentro, pero también síntoma para algunos de la decadencia y “embrutecimiento” del país (es el caso de Martínez Estrada, para quien Argentina se halla inmersa en un determinismo histórico que no puede sino concluir trágicamente), los sueños que despiertan los mundos imaginarios de la cultura de masas sirven, sin embargo, para visualizar y contrarrestar el tedio y la *mishiadura* cotidianos.

Itinerarios e idearios de Buenos Aires: Instantáneas del espacio urbano en Olivari, Hernández y Fogwill

Así al menos lo entiende Olivari, que optó como material para su libro por los artistas del cine yanqui vendidos por las empresas cinematográficas como si se tratara de “bolsas de porotos o latas de carne conservada” ignorando su “valor estético y humano” (OLIVARI, 2000, p.131-132). Él, por el contrario, les dedica estas cartas imaginarias que se convierten en una suerte de inventario de las *aventuras mentales* que el cine admite. Porque si hay algo que caracteriza a este “arte sutil” es que, como señala Viñas, funciona como un “conjuro de la rutina oficinesca” (VIÑAS, 2005, p.184). Junto con la publicidad y el almacén³, el cine se constituye en el sitio por excelencia para la evasión de una realidad cotidiana que resulta aplastante. Son los oasis donde aferrarse momentáneamente a las promesas de belleza, felicidad, orden y juventud eterna que la cultura de masas proyecta y que las condiciones objetivas de vida que la urbe garantiza rápidamente desbaratan:

El cinematógrafo nos permite estas aventuras mentales. Confíemos en la aventura a costa de nuestro estómago, realidad que nos trae a la tierra a la salida de los cines, descendidos a pico desde el séptimo cielo del celuloide heroico y mentiroso. (OLIVARI, 2000, p.86).

En ese proceso de escape hacia los otros mundos posibles que las ficciones urbanas configuran, se va perfilando una serie de tipos sociales que condensan los deseos y temores del imaginario popular, desde el señor Laurel y el señor Oliver, que “realizan el milagro formidable, tan caro a nuestro espíritu porteño, de vivir sin trabajar” (OLIVARI, 2000, p.63); pasando por Eric von Stroheim, cuyo desdén e impertinencia aristocrática lo convierten en “[...] el astro de más ‘sex-appeal’ de Hollywood” (OLIVARI, 2000, p.128); o Valentino y Clark Gable, dos Apolos con pocas luces; hasta el pesimista Gary Cooper que “no cree en la perfección del

³ “Hay una despedida fúnebre implícita en el gesto de pagar el gasto en un almacén. Es despedirse de la losa de los sueños. Es entrar en la vida, después de haber estado filosóficamente a su borde” (OLIVARI, 2000, p.104).

género humano” (OLIVARI, 2000, p.106). Los artículos de moda van cobrando paulatinamente un notorio protagonismo a la hora de caracterizar estéticas y estilos de vida que se convertirán en verdaderos estereotipos en la literatura posterior, como veremos más adelante.

Pero ninguno es irremplazable en esta industria. El consumo y la ideología requieren de una reproducción incesante: la innovación tecnológica contribuye a una muerte prematura de modo tal que las estrellas se suceden con la misma prontitud con que las mercancías se vuelven obsoletas. Así lo manifiesta de modo paradigmático Olivari en “La mujer que los dioses olvidaron”: “¿Dónde estás ahora, Olga Baclanova? ¿El ‘film’ sonoro decidió tu ocaso?” (OLIVARI, 2000, p.110). El tópico clásico del *ubisunt*, elegía del carácter perecedero de la vida y el mundo, y el tono y el ritmo propios del discurso lírico que asume la prosa en este pasaje, se combinan para poner de manifiesto la frivolidad de las estrellas fugaces de celuloide. Por otra parte, la naturaleza esencialmente efímera de la moda se torna más evidente en estas latitudes donde las películas y los objetos de consumo llegan a destiempo, reforzando la posición marginal de Argentina: “Y por eso la tortura me llegó endulzada por la distancia, por la lejanía, por el insuceso presente, por esa vejez que marchita las películas apenas a los dos años de su filmación.” (OLIVARI, 2000, p.76).

La ciudad real que acaba por perfilarse una vez corrido el velo carece por completo del brillo que reviste a Hollywood. Conserva, en cambio, la fisonomía brumosa y sombría de las ciudades anticuadas de Europa central y se caracteriza, en todo caso, por ser una copia defectuosa de otro lugar:

Al revés de los avestruces, estos cómicos esconden el cuerpo y enseñan la cabeza. De cintura arriba son ciudadanos apacibles, con un poco de renta, medio burgueses y medio vagos. De cintura para abajo están en la miseria. Un poco así somos todos en Buenos Aires, mágica ciudad de la improvisación. Por eso lo queremos tanto a Laurel y perdonamos la enciclopédica suficiencia del gordo. (OLIVARI, 2000, p.62-63).

La ciudad prometida

En “La ciudad de los sueños” de Juan José Hernández, los viajes imaginarios que el cine suscita, como vimos en “El hombre de la baraja y la puñalada”, se superponen al viaje real que Matilde, la protagonista de esta novela hecha a partir de fragmentos, lleva a cabo desde la ciudad de Tucumán a la capital movida precisamente por las promesas de felicidad que la cultura de masas realiza. Buenos Aires, vista desde el interior, aparece recubierta por un aura similar a la que, en la Capital, el culto a las estrellas le confiere a Hollywood. Nuevamente, serán géneros considerados menores, como el epistolar y sobre todo el diario íntimo, los espacios privilegiados que permiten articular la trama narrativa con todo el abanico de expectativas que los *mass media* despiertan.

La moral social de provincia se materializa en la representación del espacio de la casa de la protagonista. Los objetos tradicionales se constituyen en signos de un estilo de lo privado caracterizado por la espiritualidad religiosa que se verá amenazado por ese otro estilo de vida que Matilde descubre en los libros, folletos y revistas, y también en la correspondencia que le llega desde Buenos Aires de su vieja amiga Lila Cisneros. Si sobre la cómoda de caoba de doña Brígida, abuela de Matilde, la imagen del Niño Dios puede leerse como un significante de ese primer estilo de vida, los escabrosos usos que Matilde de niña le dará al Cristo anticipan lo segundo⁴. Los conflictos que la novela dramatiza en torno al espacio doméstico se constituyen en una metonimia de los cambios que por ese entonces, la década del cuarenta, tenían lugar en el ámbito público con la emergencia del peronismo.

⁴ El despertar sexual de su infancia surge con la visión de esta imagen de Jesús: “Con qué devoción miraba aquel Niño Dios que regalé después a la capilla del Patronato. No tardé en desengañarme.” (HERNÁNDEZ, 2006, p.21); “Misterios de la crueldad y de la inocencia. Como aquella imagen religiosa extrañamente unida a la pérdida de la mía.” (HERNÁNDEZ, 2006, p.27); “Más alhajito que ese Niño Dios rubio con el que juega su nieta sin que ella lo sepa, porque de enterarse, el escándalo que haría.” (HERNÁNDEZ, 2006, p.54) Esta visión, percibida por más de un personaje, despierta, asimismo, un sentimiento de culpa que acompañará a Matilde en cada una de sus relaciones futuras.

La metrópoli representa, a los ojos de Matilde, la contra-imagen del tiempo y del espacio propios del interior, vinculado a lo largo de la primera parte con el atraso y la medianía. Sólo en Buenos Aires parece posible acceder al estilo de vida que proyectan y promueven el cine y las revistas de moda. En este sentido, Lila Cisneros se le presenta como el modelo femenino a seguir y el matrimonio como el único medio de que dispone la mujer para concretar un mandato colectivo disfrazado de sueño individual: “Gracias a su casamiento, Lila pudo escapar a esta chatura y obtener una posición en el mundo elegante de la Capital.” (HERNÁNDEZ, 2006, p.13) Los personajes y sus respectivos espacios culturales e ideológicos son construidos a partir de otros textos literarios y códigos, creando, de este modo, una verdadera farsa carnavalesca que permite entrever los reordenamientos y transformaciones en el sistema de la moda que el texto pone en relación una vez más con la nueva fuerza política. El amigo esteta de Matilde, Alfredo Urquijo, por ejemplo, suele aparecer ligado a gustos artísticos anacrónicos que se condicen con la nostalgia que siente por un pasado aristocrático en el que el “buen gusto” era el principio rector. Lila Cisneros, en cambio, adopta las pautas de conducta y la estética que imponen el cine y las actrices de moda:

Entonces, con la rapidez del relámpago, Carol Lombard se posesionó de Lila Cisneros, que con un brusco movimiento de su cabeza hizo caer el consabido mechón de pelo sobre la frente; sus párpados se entrecerraron voluptuosos; sus labios, húmedos de saliva, se abultaron con sensualidad. El prodigio obró a su vez sobre Pancho Dávila que de inmediato torció la boca hacia un costado, frunció el ceño y sonrió como lo hacía el actor que acompañaba a Carol Lombard en la mayoría de sus películas. (HERNÁNDEZ, 2006, p.52).

La viñeta con que se cierra la primera parte describe el trayecto que hace Matilde desde la estación de Tucumán a Retiro. A pesar de que está narrado en primera persona, desde el punto de vista de la protagonista al igual que el resto del discurso principal, este

Itinerarios e idearios de Buenos Aires: Instantáneas del espacio urbano en Olivari, Hernández y Fogwill

pasaje presenta una particularidad estilística altamente significativa. La reiteración del nexos coordinante “y” al comienzo de cada oración refuerza el salto temporal que supone el viaje a la metrópoli. En palabras de Mónica Bueno, este recurso:

Desplaza la narración básica de acciones sustituyéndola por un encadenamiento de registros perceptuales que tiñen de nostalgia al texto. Se advierte así que Matilde no sólo viaja a Bs. As., sino al futuro porque va tomando distancia de las imágenes de su historia de provincia. (BUENO, 1991, p.40).

Mientras que en la primera parte el escenario provinciano se ubica en el pasado y Buenos Aires en el futuro, en la segunda parte la capital será descrita en tiempo presente instaurando una visión realista sobre el espacio urbano que hasta ese entonces se hallaba ausente. La figura de su amiga se desmorona rápidamente: “¿Cómo he podido idealizar a una mujer tan vulgar como Lila Cisneros?” (HERNÁNDEZ, 2006, p.73), y la experiencia de la gran urbe desmitifica las imágenes con las que Matilde fantaseaba desde su terruño. Las vistas de la ciudad no concuerdan con esos paisajes retratados en las postales de Buenos Aires destinadas a fijar en el recuerdo de sus visitantes escenarios ideales. Ofrecen, por el contrario, un espectáculo triste compuesto por seres indeseables y una naturaleza abyecta:

A la sombra de un corpulento gomero, una especie de loco hablaba de Dios a grito pelado ante un auditorio de mucamas con chicos y viejos jubilados. Desde lo alto de la plaza, la Torre de los Ingleses y el río color rosa sucio. El río que hace la riqueza de esta ciudad de mercaderes. (HERNÁNDEZ, 2006, p.73).

La búsqueda de la libertad y de una felicidad cuyos signos más visibles (la relación amorosa, los bienes y el estilo de la alta sociedad porteña) se encuentran sumamente codificados por los medios masivos de comunicación lleva a la protagonista a efectuar un despliegue de saberes y tácticas que, sin embargo, nunca acaban

por darle el resultado esperado. Una vez en Buenos Aires, Matilde se desconcierta y no hace más que pisar en falso. Sus tapados de piel y sus conocimientos de piano y de francés resultan completamente *demodés* en un tiempo en el que se han empezado a revalorizar las chacareras y el dulce de lima de Catamarca, y el acento provinciano se ha vuelto “el colmo de lo *chic*” (HERNÁNDEZ, 2006, p.75). Los intentos por remedar la moda que ella identifica con las clases altas porteñas (como el cambio de imagen que realiza a instancias de Miriam Wood, una especie de gurú de la belleza estética) y su ingreso en la revista *Élite* sólo le sirven para captar la atención de Jorge Páez, un viejo ricachón venido a menos. Y al sucumbir ante los requerimientos sexuales de este von Stroheim porteño, reverso del *parvenu*, le agrega al hecho de ser provinciana una nueva falta. La concreción del acto sexual no sólo no le aporta ninguna satisfacción momentánea sino que tampoco le servirá para aparecer ante la mirada de los otros como una *femme fatale* al modo de Lila. Al día siguiente del encuentro, al verla llegar a la redacción, su colega, la Colorada Smith, piensa con malicia que Matilde ha sido una zonza al haber aceptado el papel de “querida”.

Como vimos con Olivari, los usos y atavíos de una determinada época constituyen un material privilegiado no sólo para poner de manifiesto aspectos constitutivos de la sociedad de consumo, como la inaccesibilidad y volatilidad de los sueños que promueve, sino también antinomias más profundas. Los contratiempos que experimenta Matilde en el nuevo escenario ciudadano refuerzan el desajuste que existe entre el interior y la capital. La distancia espacial instaaura a su vez un quiebre temporal. Buenos Aires provoca mitos y anhelos que la protagonista de la novela interioriza y asume como propios, pero que, una vez en la ciudad, no podrá satisfacer. Como si se hallara presa de una mala jugada, para el tiempo en que logra arribar a la capital, el orden moral que con tanto esfuerzo había logrado adoptar ya no se ajusta a las nuevas pautas culturales. La moda persigue precisamente la diferenciación no sólo promoviendo la necesidad constante de cambio sino también instituyendo una doble legalidad, tal y como ocurre con el cosmopolitismo, que resulta deseable en las clases altas pero se constituye en un estigma cuando aparece como

Itinerarios e idearios de Buenos Aires: Instantáneas del espacio urbano en Olivari, Hernández y Fogwill

atributo de los inmigrantes. De ahí que pese al éxito de los productos regionales, Matilde no oiga sino hablar con horror de los “cabecitas negras” que están invadiendo Buenos Aires (HERNÁNDEZ, 2006).

La frustración que conlleva una apreciación más ajustada de la realidad impulsa a Matilde a emprender un cambio de rumbo, como se explicita hacia el final de la novela: “Yo buscaré otro camino. Aún no sé cuál, pero por empezar apartaré de mi vida la palabra decencia que me condena a la mediocridad y a la pobreza.” (HERNÁNDEZ, 2006, p.117) Una vez que comprende la realidad que se oculta tras las máscaras, Matilde se predispone a formar parte de ese juego sin escrúpulos que el entorno impone y el sueño de la novela rosa es sustituido por aspiraciones más prosaicas que exigen otros tipos de prácticas y destrezas.

Hacia el final de la narración aparecen en bastardilla fragmentos de un discurso que Eva Perón pronuncia en la plaza principal de la ciudad de Tucumán. Retazos de la historia se cuelan en la ficción para señalar un recorrido alternativo al que realiza la protagonista. Eva Perón constituye un modelo distinto tanto frente al recato de Doña Brígida como a la falsa liberalidad de la cultura mediática. El monólogo interior de Doña Brígida se entrecruza con las frases de la “Innombrable” que se inmiscuyen a través de los muros de la casa de los Figueras e invaden todos sus espacios hasta llegar al dormitorio de la abuela de Matilde, quien establece explícitamente una lectura contrapuesta y simétrica a la que hacen los personajes de Buenos Aires. En palabras de Doña Brígida, Eva Perón ya no aparece asociada al “aluvión zoológico” que invade la ciudad capitalina sino como un auténtico producto de los vicios de la gran urbe: “La mujer que vociferaba en la plaza era la aliada del maligno, la hembra de los ejércitos que llegaba de la gran ciudad con su lenguaje de violencia y abominaciones.” (HERNÁNDEZ, 2006, p.118).

En un texto en que la historia se narra a partir de los estilos de vida privados –de ahí que sean las mujeres las protagonistas del relato –, la compleja figura de Eva Perón pone en cuestión el ideario de la pequeña burguesía nacional al reunir características tan disímiles como la exogamia y el ascenso social, el prestigio del mundillo militar y la frivolidad del mundo del espectáculo, la par-

ticipación de la mujer en el espacio público y las transformaciones en la política argentina. El derrotero de Matilde, que se inicia con la búsqueda de un lugar en el cerrado mundo elegante de la capital, la conduce, luego de una frustración sin remedio, a tomar conciencia y a incidir en sus propias prácticas sociales. De este modo, el texto de Hernández proyecta en los deseos frustrados de la protagonista un motor de transformación y deja lugar a la construcción de un orden social alternativo y realizable.

Imágenes de la “no ciudad”

Un nuevo ideario parece haber desplazado al *starcult* en la última década del siglo XX. La yuxtaposición de algunos enclaves emblemáticos de ese momento histórico, como el *shopping*, con escenarios que parecen especialmente montados para albergar el crimen en *Vivir afuera* (1998) de Rodolfo Fogwill pone de relieve la consolidación de un imaginario del miedo. La reproducción hasta el cansancio de espectáculos de desastres en los medios masivos de comunicación contribuye a afirmar una imagen de desorden global que promueve el confinamiento en espacios cada vez más controlados. Como sostiene Bauman, “[...] la imagen sintética de la brutalidad *autoinfligida* se deposita como un sedimento en la conciencia pública: una imagen de ‘calles violentas’, ‘tierras de nadie’, la presentación magnificada de una tierra de mafias, un mundo ajeno, subhumano, más allá de la ética y la salvación,” (BAUMAN, 2001, p.101). Sólo un sentimiento generalizado de impotencia frente al cual los males del presente asumen la forma de catástrofes naturales puede erigir al ejercicio del control en una utopía y a sitios opresivos como el *shopping* o el *country* en lugares deseables.

Esta novela puede pensarse como un intento por capturar el aire de época de los años noventa, década caracterizada, entre otras cosas, por la conformación de un nuevo tipo de sociabilidad contradictoria y heterogénea, el público posmoderno, cuyo único punto en común parece ser el artículo de consumo; la primacía de la simulación por sobre la representación; una nueva apariencia

Itinerarios e idearios de Buenos Aires: Instantáneas del espacio urbano en Olivari, Hernández y Fogwill

producto de la amalgama de historia y fantasía; y, finalmente, una concepción de la temporalidad basada en la proliferación de imágenes que dan lugar a presentes antigeográficos⁵. En medio de esta actualidad volátil crecía en Buenos Aires otra ciudad efímera hecha de cartoneros, chicos que viven en la calle y familias que se quedaron sin casa.

La trama de *Vivir afuera* se urde a partir de los desplazamientos de sus personajes principales por un espacio de contornos ahora poco precisos compuesto por la Capital Federal y el conurbano bonaerense y los encuentros imprevistos que éstos establecen entre sí. Una primera estampa de esta zona se construye a partir del viaje que Wolff, uno de sus protagonistas, realiza en auto desde la Base Naval ubicada en La Plata a Buenos Aires. Lo que se advierte en principio es que nunca se acaba de entrar a la ciudad. Desde que se accede a la zona urbanizada por la autopista hasta que se llega al centro propiamente dicho el relato se expande a lo largo de varias páginas en descripciones y comentarios superfluos que no contribuyen en rigor a la trama narrativa. En el ínterin, se suceden moles de hormigón, calles desoladas y dos razias que a la luz de los reflectores del helicóptero y los móviles de los informativos adquieren la forma prototípica de una escena modelada por la televisión. Pero estas imágenes, asimismo, se confunden con otras almacenadas en la memoria de Wolff de modo que la superposición de temporalidades y espacialidades (lo que efectivamente ocurre en esa madrugada de 1994 y las escenas televisadas o presenciadas por el protagonista y evocadas involuntariamente en el presente) contribuye a reafirmar la idea de eterno retorno de una misma realidad acuciante:

Trataba de recordar y en su memoria se confundían distintas imágenes nocturnas e invernales: el año sesenta y ocho, el año setenta y tres, el setenta y siete, el ochenta y cinco: siempre hubo épocas disponibles para situar estas apariencias de patetismo nocturno e invernal. (FOGWILL, 1998, p.41).

⁵ Para un análisis de las diferentes etapas de la representación a lo largo de la historia, ver Baudrillard (1992a).

Sin embargo, los protagonistas del relato pueden agruparse según su procedencia social y también geográfica que no casualmente se superponen. Porque aquí también los estilos de vida definen tipos sociales que representan y delimitan metonímicamente lugares específicos⁶. La fisonomía de Buenos Aires se completa, entonces, en este texto a partir de los sujetos que la habitan y las prácticas que habilita.

En la ciudad reside Saúl, un infectólogo prestigioso de clase media cuyo salario nunca parece ser suficiente para satisfacer los deseos que la sociedad de consumo provoca. Sus recurrentes añoranzas de otro tiempo u otro espacio y su pesimismo exacerbado lo convierten en una figura trágica y anticuada, un remanente del pasado. En el otro extremo, nuevamente encontramos a la élite ociosa plasmada en la figura de Wolff. Este miembro de la oligarquía porteña, entrado en años pero aún seductor y diletante, pese a haberse formado en la rigidez del Liceo Militar, adopta en el presente un aire cínico y descarado que le permite tomarse la vida a la ligera. El conurbano, en cambio, es el *hábitat natural* de otra clase de sujetos, como el Pichi, a quien una lectura maliciosamente populista sin duda identificaría con el prototipo del latinoamericano. Ex combatiente de Malvinas, derechista y nacionalista, ahora es un puntero “con códigos” en un barrio marginal del Gran Buenos Aires que él mismo contribuye a construir con el dinero que consigue de manera poco decorosa de los “afanos”, la prostitución y la “falopa”.

⁶ Michel De Certeau ha establecido una distinción entre “lugar” y “espacio”. El lugar físico presupone un lugar de poder capaz de circunscribir un sitio propio desde donde administrar las relaciones con los otros: “Un *lugar* es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí impera la ley de lo ‘propio’ y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad.” (DE CERTEAU, 1996, p.129, bastardillas en el original) El espacio, por el contrario, se asocia con la acción en un terreno que organiza una fuerza extraña: “Hay *espacio* en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movilidades. [...] En suma, *el espacio es un lugar practicado*.” (DE CERTEAU, 1996, p.129, bastardillas en el original)

Itinerarios e idearios de Buenos Aires: Instantáneas del espacio urbano en Olivari, Hernández y Fogwill

Las mujeres, en ambos casos, permiten ante todo caracterizar el nuevo escenario cultural orientado como nunca antes por la moda. Los gustos y elecciones de la novia de Saúl, Diana, y de su colega, Cecilia, pero también de Mariana, la prostituta que el Pichi regentea (que van desde marcas de ropa y usos de la lengua a destinos turísticos y bares en boga, como el *Dandy* o el *Open plaza*) constituyen un muestreo de los bienes de posición que se impusieron por esa época en los distintos estratos sociales. Por otra parte, el racismo explícito y tosco de Susi, la novia del Pichi, que los habitantes cosmopolitas de Buenos Aires saben callar, pone de manifiesto un fenómeno novedoso: el temor ante esos nuevos inmigrantes provenientes de los países limítrofes que la convertibilidad (la paridad cambiaría entre el peso argentino y el dólar estadounidense) atraía:

Te juro que yo escucho hablar a los paraguayos y me da ganas de matarlos. [...] Yo te quisiera ver a vos si tuvieras que trabajar en una obra y llegan los paraguayos a ocuparte el lugar. [...] Con guita en el bolsillo como vos cualquiera los defiende. Pero te quisiera ver a vos en una cola para pedir trabajo entre esos negros que se regalan por dos pesos (FOGWILL, 1998, p.129).

Pero el racismo denota a su vez un sentimiento de ilegitimidad que se remonta a los fundamentos mismos de nuestra idiosincrasia y que ha forzado a determinados sujetos sociales a encubrir su propio origen considerado indigno: “Mi vieja debe tener algo de sangre negra... Y eso le salta cuando se junta con los correntinos... Se ríe de cualquier cosa, a los gritos y llama la atención como una chiquilina.” (FOGWILL, 1998, p.124)

Ahora bien, Wolff y Mariana funcionan en el texto además como personajes liminares que permiten congregarse a este conjunto heterogéneo. No sólo son los únicos que traspasan la frontera que divide la capital del Gran Buenos y los encargados de producir el encuentro entre los dos universos aparentemente irreconciliables que la novela configura en una primera instancia,

contribuyendo, de este modo, a una reorganización aunque sea momentánea de las relaciones de coexistencia. Son también los *personajes actuales* por antonomasia, sujetos esculpidos por los atributos emblemáticos de la época: la razón cínica y el afán por el consumo.

El viajero y el consumidor, entonces, convergen en estos dos personajes para delinear el nuevo mapa cultural. Wolff y Mariana bien podrían ubicarse en los extremos de la escala de estratificación de la sociedad de consumo actual, definida, según Bauman, por el grado de movilidad. “El consumidor es un viajero que no puede dejar de serlo.” (BAUMAN, 2001, p.112) Wolff constituye un claro ejemplo del paradigma del turista, para quien el espacio no representa un obstáculo: viene de hacer un negocio en Paraguay vinculado con el lavado de dinero y el monitor de su computadora está “siempre encendido a la espera de un fax o de un e-mail.” (FOGWILL, 1998, p.48) Mariana, en cambio, se ajusta al prototipo del vagabundo que busca amoldarse desesperadamente a un mundo hecho a la medida del turista pero la realidad se le impone con todo el peso de su materialidad. Frente a la virtualidad del universo cibernético y también del dinero cuyo origen se desconoce que caracteriza al mundo laboral de Wolff, Mariana debe literalmente poner el cuerpo para ganarse la vida. Las formas posmodernas de la libertad y la esclavitud confluyen en este texto para componer una alegoría de la sociedad del presente.

Es sobre todo a partir de la focalización en Wolff que el relato despliega las claves para interpretar el texto y el contexto al cual *Vivir afuera* señala ostensiblemente. Por un lado, la vida de este personaje se compone, al igual que la novela en su totalidad, de retazos, de tiempo discontinuo, que, a modo de capas, se solapan entre sí: “Un divorciado es un cuerpo errante, hecho de restos de algo que fracasó.” (FOGWILL, 1998, p.62) Por otro lado, la distancia cínica que mantiene Wolff respecto de lo que le acontece y que se pone especialmente de manifiesto en su falta de interés por distinguir la realidad de la ficción se torna representativa de la ideología imperante:

Itinerarios e idearios de Buenos Aires: Instantáneas del espacio urbano en Olivari, Hernández y Fogwill

Se le ocurrió este tema de conversación: proponer, por ejemplo, que a cierta edad las imágenes de los lugares se configuran por una mezcla de recuerdos de cosas con recuerdos de relatos sobre otras cosas y que ambas fuentes de lo evocado se vuelven indiscernibles, no tanto porque no sea posible diferenciarlas, sino porque, con los años, la gente va perdiendo el interés que impulsa a llevar a discriminar las cosas... (FOGWILL, 1998, p.25-26).

Si la dilución de todo límite tajante entre realidad y ficción es una característica de la literatura del siglo XX, que privilegió las esferas del sueño, la imaginación y el recuerdo por sobre aquello que comúnmente se denomina los hechos, en la novela de Fogwill, observaciones como “-¿Y a mí qué me puede importar si es inventada o no? Yo te oigo y me gusta lo que contás y chau” (FOGWILL, 1998, p.140) que aparecen en boca de Wolff (pero también de otros personajes) se vinculan además con el predominio del simulacro propio de los tiempos posmodernos en que las imágenes, los estilos y las representaciones relegan a un segundo plano el artículo de consumo y se constituyen en los productos en sí.

Por otra parte, los signos de marginalidad con los que carga Mariana –es prostituta, drogadicta, portadora de HIV y oriunda de Florencio Varela– la constituyen en una suerte de “mula” que lleva y trae a uno y otro lado de la ciudad cocaína, sexo, información y enfermedad. Al igual que la cautiva en las crónicas de la conquista y en la literatura nacional del siglo XIX, este nuevo personaje femenino se erige en símbolo de una frontera lábil y dinámica en la que se ponen en contacto mundos antagónicos, como la policía y la delincuencia o las clases bajas y las de alto poder adquisitivo. La enfermedad funciona aquí como antaño para reforzar la idea de impureza y es la prueba más contundente del proceso de hibridación que implica todo pasaje.

Sin embargo, su posición marginal no la exime de ese riguroso cumplimiento del deber social de consumir que dicta la sociedad contemporánea. Como lo explicita la novela, Mariana es

ante todo una consumidora: “Jeans Kenzo, campera cara: carne de shopping –pensó.” (FOGWILL, 1998, p.61) En este sentido, la insaciabilidad y la dependencia a la cocaína de Mariana ilustran a la perfección la relación que los personajes establecen con los objetos de consumo. Si, por un lado, la “merca” exige una satisfacción inmediata del deseo, por otro, el goce que proporciona es sumamente fugaz:

Cuando se despoja el deseo de la demora y la demora del deseo, la capacidad de consumo se puede extender mucho más allá de los límites impuestos por las necesidades naturales o adquiridas del consumidor; asimismo, la perdurabilidad física de los objetos de deseo deja de ser necesaria. (BAUMAN, 2001, p.109).

El texto concluye con la visita de Wolff, Mariana, Saúl y Cecilia al *shopping*. En contraposición con la entropía que la novela presenta al comienzo como sintomática de Buenos Aires, este sitio reúne precisamente aquellos requisitos que la ciudad incumple: orden, claridad, limpieza y sobre todo seguridad. Pero además permite establecer vínculos y producir comunidad allí donde parecía imposible. La ciudad dispersa; el *shopping* congrega. La sociabilidad se halla ahora garantizada y modelada por un único interés común: el consumo de mercancías. Como afirma Beatriz Sarlo, “nunca el concepto abstracto de mercado tuvo una traducción espacial tan precisa.” (SARLO, 2009, p.22) A diferencia de los pasajes que constituían una suerte de ciudad en miniatura –poseían su impronta específica, albergaban, como aquella, a los “irregulares” y tendían, por lo tanto, al desorden-, el *shopping* se caracteriza por la uniformidad, la previsibilidad y la transparencia. La ausencia de coordenadas específicas los vuelve susceptibles de ubicarse en cualquier lugar, idénticos a sí mismos en todas partes del mundo y fácilmente decodificables.

Pero este nuevo idilio pequeñoburgués también posee su trasfondo inquietante: detrás del mundo visible, colorido y aparentemente variado en que se suceden los cafés y los comer-

Itinerarios e idearios de Buenos Aires: Instantáneas del espacio urbano en Olivari, Hernández y Fogwill

cios que incitan al consumo se trama el poder coercitivo de un régimen racionalista de la visualidad. Hacia el final, la novela se fragmenta en apartados introducidos por una especie de didascalía que define específicamente el punto de vista que adopta el narrador: “Observadas desde la ventana del *office* [...] Viéndolo desde el interior de la vivienda [...]” (FOGWILL, 1998, p.273); “Visto así, desde el puesto del chofer [...]” (FOGWILL, 1998, p.274); “Visto desde la vereda de Libertador.” (FOGWILL, 1998, p.279) Estas indicaciones se corresponden con los distintos puestos de vigilancia desde los cuales son observados los personajes: los empleados de seguridad del Hospital y del Alto Palermo, el encargado del edificio de Wolff y los agentes de inteligencia que andan detrás del Pichi. La frivolidad y liviandad de estos sujetos contrasta muy fuertemente con ese control permanente, ubicuo e insospechado a que están sometidos. La ciencia y la técnica han permitido extender la red de controles a límites insospechados: con la videovigilancia se ha hecho posible el sueño de un ojo omnividente para el cual todo se vuelve enteramente (pre)visible.

De este modo, la novela pone de manifiesto el otro costado del placer por el consumo desenfrenado. Estos nuevos enclaves destinados no sólo a propiciar sino también a optimizar el consumo permiten también regular el ocio y las formas de la sociabilidad contemporánea. Pese a la ilusión de libertad que genera la posibilidad de escoger entre una cada vez más amplia variedad de mercancías, *Vivir afuera* sugiere la existencia y propagación de modos cada vez más eficientes de control social. Y así como las oficinas yanquis en Buenos Aires a comienzos del siglo XX le permitían a Olivari hablar de dominación imperial, el *shopping* se constituye en el texto de Fogwill en la prueba irrefutable de la omnipresencia de ese imperio sobre el cual, sin embargo, – precisamente por su carácter total (no encuentra contrapunto alguno) – ya no es posible hablar o escribir a menos que el enunciado asuma el registro paranoico de rebuscadas e inconsistentes teorías conspirativas. En efecto, el tono de la denuncia sólo encuentra una formulación específica en la novela en los textos de dos “locos”: el testimonio que compone

un enfermo terminal de sida⁷ y el volante que un miembro de una secta vegetariana pega en los pasillos del Hospital Fernández⁸.

Consideraciones finales

Con la emergencia y expansión de los medios masivos de comunicación y las nuevas tecnologías la cultura y la ideología se imbrican de manera indisoluble con el mundo económico: la mistificación ideológica, como sostiene Slavoj Žižek (2003), se sabe ahora inscrita en la esencia misma de las cosas. Los sentimientos pasan a participar de las operaciones de compra y venta, como bienes transables: cualidades abstractas, como “amor”, “bondad”, “belleza”, “felicidad” y “libertad”, también formarán parte de ese intercambio ubicuo y masivo de mercancías (BAUDRILLARD, 1992b). Pero hacia fines del siglo XX la conformación del cinismo como una nueva idiosincrasia pone en tela de juicio la crítica de la ideología tradicional: la toma de distancia lejos de implicar un cambio de actitud se constituye en el presente en parte del mismo juego de la ideología imperante. La devaluación de nociones como “verdad” o “realidad” en la razón cínica, que persiste en la máscara ideológica pese a tener plena conciencia de su naturaleza y la distancia que media entre ésta y la realidad –los intereses particulares que encubre-, se produce paralelamente al surgimiento y desarrollo de una *hiperrealidad*, es decir, “[...] la generación de modelos de

⁷ “Fue aquel año y sólo un año después, allí nomás, también en Los Ángeles (¡Los ‘ángeles’! Casi lo había olvidado...), tac Empiezan a aparecer cuerpos de putos gay que, por cuenta propia, sin inoculación de líquidos inmunosupresores, tan espontáneamente como una vez renunciar al tabú de la impenetrabilidad del recto, renuncian a la costumbre de defenderse de proteínas ajenas y se llenan de pestes para contar, ellos también, con un holocausto que llame la atención del mundo. [...] Ellos ahora dicen que en el Pentágono jamás incubaron un proyecto de guerra biológica que contemplase la interrupción de la inmunidad obstinada de los cuerpos enemigos.” (FOGWILL, 1998, p.211-212).

⁸ “Dicen que la causa del sida es la alimentación carnívora, e invitan a un centro médico que da conferencias explicando cómo sobrevivir a la enfermedad.” (FOGWILL, 1998, p.234).

Itinerarios e idearios de Buenos Aires: Instantáneas del espacio urbano en Olivari, Hernández y Fogwill

lo real sin origen o realidad.” (BAUDRILLARD, 1992a, p.166). Como señala Slavoj Žižek (2003, p.58),

[la ideología totalitaria] ya no pretende ser tomada seriamente, ni siquiera por sus autores, su estatus es sólo el de un medio de manipulación, puramente externo e instrumental; su dominio está garantizado, no por valor de verdad, sino por simple violencia extraideológica y promesa de ganancia.

Los textos literarios aquí analizados reflejan los cambios en la sensibilidad social que acompañaron el pasaje de un capitalismo anclado en los estados nacionales a un capitalismo avanzado cuya principal característica es la trascendencia de las fronteras nacionales debido al crecimiento de compañías multinacionales⁹.

Pero la novela de Fogwill representa además el cierre de otro ciclo. La ciudad imaginada a partir de “esas visiones desde ninguna parte” en los primeros textos de nuestra literatura nacional nunca halló una concreción acabada por fuera de los mapas.¹⁰ A la ciudad planificada siempre se le superpuso otra hecha de improvisación, de despojos y de usos inapropiados. Ya a partir de 1870, como advierte Liernur, en el centro mismo de Buenos Aires se constituía una ciudad precaria hecha de galpones de chapa, refugios transitorios, casuchas de madera donde se guarecían los recién llegados que expresa “un tiempo sin utopía compartida.” (LIERNUR, 1992, p.107) Lo efímero acabaría por tornarse permanente, como lo prueban las villas miserias, esos enclaves destinados a ser residencias provisorias que se extienden hasta nuestros días. El *shopping* no aspira a modificar ni

⁹ Ver al respecto Jameson (1993).

¹⁰ “El matadero” de Esteban Echeverría (1883) – compuesto presumiblemente entre 1838 y 1840 – configura en el umbral del texto un espacio objetivado, abstracto y totalizador a partir de una visión en perspectiva (el croquis) destinada a contener los excesos que se narrarán a continuación (la resbalosa). La práctica panóptica, por lo tanto, termina por forjar una utopía en la que confluyen la concepción moderna del Estado como una entidad socialmente abstracta y el peso del legado colonial al proyectar un futuro en el cual a cada sujeto le corresponde un sitio propio y distinto dentro de un esquema de relaciones muy preciso heredado de tiempos de la Conquista.

siquiera a integrarse a esa ciudad defectuosa sino que, por el contrario, le da definitivamente la espalda. La eficiencia, uniformidad y seguridad propias de este sitio, que parece siempre funcionar de acuerdo con los ordenamientos que regulan su superficie, se constituyen en la prueba palpable del triunfo del orden del mercado por sobre el del Estado.

La focalización se ha desplazado desde la posición dominante capaz de percibir, concebir y totalizar el espacio exterior en los límites del horizonte a la posición dominada de aquel que es observado por una mirada ubicua y omnipresente dentro de una totalidad cerrada y rigurosamente codificada de modo de garantizar su funcionamiento armónico. Y en este recorrido, desde las representaciones utópicas en el umbral de la modernidad que concebían una extensión indefinida donde desplegar una imaginación trascendente y un poder abstracto a las “utopías degeneradas” de la posmodernidad que configuran una totalidad armónica pero sumamente opresiva, las fronteras de la literatura se superponen con los límites de la utopía¹¹. Afortunadamente, la imagen total que emerge de la representación de un lugar constituye tan sólo una parte de la narrativa: el punto de partida, la antesala, del relato de un viaje en el que todo puede pasar.

REFERENCIAS

ANDERMANN, J. **Mapas de poder**. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2000.

BAUDRILLARD, J. Simulacra and simulations. En: _____. **Jean Baudrillard: selected writings**. Edición de M. Poster. Cambridge: Polity Press, 1992a. p.166-184.

_____. The mirror of production. En: _____. **Jean Baudrillard: selected writings**. Edición de M. Poster. Cambridge: Polity Press, 1992b. p.98-118.

BAUMAN, Z. **La globalización: consecuencias humanas**. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

¹¹ Para un estudio de la utopía, ver Marin (1993).

Itinerarios e idearios de Buenos Aires: Instantáneas del espacio urbano en Olivari, Hernández y Fogwill

BUENO, M. Parodia y texto social en La ciudad de los sueños de Juan José Hernández. **Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas**, Mar del Plata, n.1, p.37-45, 1991.

CHATTERJEE, P. El nacionalismo como problema en la historia de las ideas políticas. En: FERNÁNDEZ BRAVO, A. (Comp.). **La invención de la nación**. Buenos Aires: Manantial, 2000. p.123-164.

DE CERTEAU, M. **La invención de lo cotidiano I**: artes de hacer. México: Universidad Iberoamericana, 1996.

ECHEVERRÍA, E. **La cautiva**: el matadero. Buenos Aires: Editorial Abril, 1983.

FERNÁNDEZ BRAVO, Á. Introducción. En: FERNÁNDEZ BRAVO, A. (Comp.). **La invención de la nación**. Buenos Aires: Manantial, 2000. p.11-23.

FOGWILL, R. E. **Vivir afuera**. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

HERNÁNDEZ, J. J. La ciudad de los sueños. En: _____. **La ciudad de los sueños**: narrativa completa. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. p.9-123.

IGLESIA, C. Conquista y mito blanco. En: IGLESIA, C.; SCHWARTZMANN, J. **Cautivas y misioneros**: mitos blancos de la conquista. Buenos Aires: Catálogo Editora, 1987. p.13-88.

JAMESON, F. Postmodernism and consumer society. En: FOSTER, H. (Comp.). **The anti-aesthetic**: essays on postmodern culture. Seattle: Bay Press, 1993. p.111-125.

LIERNUR, P. Una ciudad efímera: consideraciones sobre las características materiales de Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XIX. **Estudios Sociales**, Santa Fé, n.2, p.103-121, 1992.

MARIN, L. Frontiers of utopia: past and present. **Critical Inquiry**, Chicago, v.19, n.3, p.397-420, 1993.

OLIVARI, N. **El hombre de la baraja y la puñalada y otros escritos sobre cine**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.

RAMA, A. **La ciudad letrada**. Santiago de Chile: Tajarar, 2004.

SARLO, B. **La ciudad vista**: mercancías y cultura urbana. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2009.

VIÑAS, D. **Literatura argentina y realidad política II**: de Lugones a Walsh. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2005.

ŽIŽEK, S. **El sublime objeto de la ideología**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2003.

AO SOM DAQUELA MÚSICA: PERDA DA IDENTIDADE FEMININA NO CONTO “BÁRBARA NO INVERNO”, DE MILTON HATOUM

**Edna Maria Fernandes dos
Santos NASCIMENTO**

*Sempre é possível descobrir algo do personagem
a partir de seu nome (HATOUM, 2008, p.3).*

Introdução

O conto “Bárbara no inverno” (2009) de Milton Hatoum é objeto de nossa análise, tendo por referencial teórico a semiótica francesa sobre as articulações do espaço na narrativa, as concepções de Stuart Hall sobre identidade cultural e sujeito pós-moderno e reflexões de Gérard Genette sobre intertextualidade.

O texto em pauta é parte da coletânea de contos *A cidade ilhada*, tem apenas doze páginas e centra-se no relacionamento de um casal na época da ditadura militar no Brasil. Pela narrativa de um narrador onisciente, vai-se configurando a protagonista Bárbara que, apesar da crise política, se sente feliz no apartamento de

Copacabana com o namorado Lázaro. O homem amado por ela é militante político. Enquanto Lázaro constrói uma forma de vida própria junto aos companheiros políticos, voltada para a construção da História da nação brasileira, Bárbara, por sua vez, centra-se na preservação de sua história de amor. Ele é condenado ao exílio, ela decide acompanhá-lo a Paris. É o primeiro passo para que Bárbara comece a perder sua identidade.

Neste texto, nosso objetivo é mostrar como o narrador constrói a figura feminina Bárbara no espaço brasileiro e estrangeiro, sua fixação passional em Lázaro que a faz vislumbrar em cada militante política uma rival, que, lhe despertando o ciúme, leva-a a projetar a possível perda do amante e a vingança. Complementaremos nossa análise, observando o diálogo que o narrador estabelece ao longo da narrativa com a música “Atrás da porta” de Chico Buarque e Francis Hime, o qual imprime ao texto uma tensão, que se manifesta na relação amorosa entre a moça, que apenas deseja uma vida pacata a dois longe dos problemas políticos, e o guerrilheiro cercado de companheiros engajados na luta pela liberdade. Tal tensão, que analisaremos no texto, prenuncia o inesperado que se dá no desenlace: a perda total da identidade feminina.

Paris: a cidade sem luz

De acordo com Greimas e Courtés (s.d.) sabe-se que um programa narrativo se define como uma transformação situada entre dois estados narrativos estáveis. Os semioticistas definem como espaço tópico o lugar onde se manifesta sintaxicamente essa transformação e como espaço heterotópico os lugares que o englobam, precedendo-o ou seguindo-o. Uma subarticulação do espaço tópico distingue, por outro lado, um espaço paratópico (lugar reservado à aquisição das competências, tanto pragmática quanto cognitiva) e um espaço utópico (lugar onde se efetuam as performances): ao aqui (espaço tópico) e lá (espaço paratópico) opõe-se, portanto, o alhures (espaço heterotópico).

O espaço ocupa um lugar privilegiado no conto de Hatoum, estando intimamente relacionado aos estados afetivos da persona-

*Ao som daquela música: perda da identidade feminina
no conto “Bárbara no inverno”, de Milton Hatoum*

gem Bárbara, uma jovem jornalista. Nota-se que dependendo do espaço em que tal personagem se projeta, ela se constitui em sujeitos pragmáticos, cognitivos ou passionais, modalizados respectivamente pelo fazer, pelo saber ou pelo sentir. A coexistência de sujeitos de diferentes ordens que ora agem, ora são conduzidos pela razão, ora se deixam levar pelo corpo, instala, na narrativa, momentos de relaxamento, onde a paixão ou o afeto predominam, e de tensão, em que a paixão do ciúme toma conta da moça ou da vingança que a consome.

Na situação inicial da narrativa, o narrador onisciente aproxima-nos das personagens, Bárbara e Lázaro já situados no apartamento em Paris, mas embora na cidade luz, onde o militante político fora obrigado a se exilar viviam “[...] com o coração e o pensamento num canto do Rio de Janeiro: o apartamento avarandado de Copacabana onde moraram quase dois anos, conciliando militância com o calor da paixão, até o dia em que Lázaro foi preso e Paris se tornou o destino temporário.” (HATOUM, 2009, p.77) Em termos de afetividade, nota-se nesse espaço tópico, Paris, que a cidade luz se configura para a mulher como um lugar disfórico em relação ao espaço heterotópico eufórico do Rio. A tensão da personagem feminina é revelada pelo narrador logo nas primeiras linhas. Embora trabalhando na redação da Radio France Internationale (RFI), Bárbara sente que o espaço parisiense não lhe pertence, porque “só Lázaro era exilado, só ele havia sido preso no Brasil” (HATOUM, 2009, p.77) e apenas ele participava da “militância estabanada e arriscada”. (HATOUM, 2009, p.77) Tal situação gera insegurança e medo na protagonista que imagina a perda do amado. Mas não somente o narrador está atento para tal fato, Lázaro também e exclama interrogativamente “Medo, em Paris?” (HATOUM, 2009, p.77). Com esse questionamento, Lázaro inverte os valores dos espaços construídos por Bárbara: Paris para ele é um espaço eufórico, um lugar em que não estão à mercê da ditadura militar e o Brasil, metonimicamente, o Rio, disfórico. Mas apesar da liberdade que gozam em Paris, para Bárbara a cidade lhe inspira medo, pois Lázaro continua sua militância política e ela ainda se corrói de ciúme das companheiras políticas do homem

amado, outro aspecto da vida de Lázaro que faz com que Bárbara sinta medo.

Observa-se que, insidiosamente, afloram no discurso do narrador, marcas da paixão do medo de Bárbara, medo do envolvimento afetivo de Lázaro com a causa política a que ele se entrega de corpo e alma juntamente com os companheiros, medo da presença de outras mulheres:

Terminavam o almoço na hora do jantar, e as propostas do fim de noite variavam: um protesto em frente à embaixada do Brasil, um encontro com intelectuais franceses, um abaixo-assinado no *Le Monde*, uma concentração na praça da Sorbonne. (HATOUM, 2009, p.78).

São teus companheiros, Laure é tua amigona, Francine só anda sozinha e é uma oferecida; e saiu batendo a porta. Um drama pueril ou uma mera comédia, ele pensou, ou um ciúme que cresceria e poderia incendiar. (HATOUM, 2009, p.80).

No Rio, apesar da agitação provocada pelo regime militar, uma aparente calma parece se estabelecer, portanto, entre o casal, no interior do apartamento de Copacabana, espaço heterotópico fechado, dominado, regrado, conhecido do sujeito Bárbara, mas onde, na verdade, predomina a tensão, apesar de alguns instantes de relaxamento, pois a relação entre eles é marcada pelo medo do sujeito em relação à luta política em que se enreda Lázaro.

É esse medo, por conseguinte, que vai aflorar cada vez mais em Paris. E tudo começa a piorar no terceiro inverno parisiense, quando Lázaro quis comemorar seu aniversário preparando um almoço para os amigos exilados sul-americanos e simpatizantes franceses da luta contra a ditadura militar e Bárbara acentua sua opinião sobre a mesmice do discurso político deles do qual não participa:

Não aguento mais ouvir análises sobre correlações de forças e agora você ainda inventa esse almoço. Não basta o noticiário

***Ao som daquela música: perda da identidade feminina
no conto “Bárbara no inverno”, de Milton Hatoum***

da RFI? Já sei de cor o que Jean-Paul vai dizer antes de cair bêbado: Quero conhecer o Brasil, mas só depois da queda do governo militar. E você vai concordar: Claro, com os gorilas no poder, nunca, e Jerônimo vai fazer um brinde com uma caipirinha: Pelo fim do gorilato, de todos os gorilatos, e Gerardo e Gabriela: *Eso es*, em dueto, com voz empastada. Sempre a mesma conversa, vocês não mudam o disco. (HATOUM, 2009, p.80).

O almoço acontece mesmo sem a presença de Bárbara que só retorna do trabalho ao anoitecer. É a hora das velinhas e de cantar parabéns e Bárbara, figura deslocada naquele ambiente, assiste a tudo:

Escondida atrás da porta, Bárbara viu um beijo furtivo de Francine na boca de Lázaro e pensou que não podia ser um beijo de amizade, como o beijo de Laure, seco e breve, no rosto do aniversariante. (HATOUM, 2009, p.81).

Nesse momento, o enunciador possibilita-nos acompanhar o monólogo interior do sujeito Bárbara em que o ciúme começa a se projetar na forma como ela encara a presença de todos ali, principalmente, a das duas mulheres. E sempre como um sujeito que não se encontra naquele espaço desabafa consigo mesma:

Estão tramando contra mim, ela pensou, espiando os convidados irem embora. Gerardo e Jérôme arrastaram Jean-Paul até a porta, alguém perguntou a Lázaro: Tu me telefonas?, mas Bárbara não sabia se era a voz de Francine ou a de Laure. E agora o silêncio, a noite fria, a louça suja no chão da sala. (HATOUM, 2009, p.81).

No excerto e no monólogo citados acima o fato de ela estar escondida atrás da porta e de ficar espiando a cena da despedida dos convidados são extremamente ilustrativos para mostrar que ela vive à margem dos acontecimentos que se desenrolam à sua volta

e que sua vida se resume na vida de Lázaro: ela segue Lázaro no exílio, ela não participa da causa política. Seu único projeto de vida é ter o homem amado só para ela em um confortável apartamento com varanda ao sol de Copacabana, figurativização da cidade luz, contrária a Paris que no inverno é para ela um local sem luz. Para Bárbara a cidade luz, Paris, configura-se como um inferno que põe em jogo seu relacionamento amoroso.

Logo após o almoço de aniversário de Lázaro, depois que todos os companheiros deixam o apartamento da rua *Général Leclerc*, ela dá a grande cartada, buscando restaurar a euforia dos tempos do apartamento de Copacabana. Apesar da situação política do Brasil, ela quer voltar para sua terra natal e quer submeter Lázaro a seu jugo. Busca com a volta ao Brasil enquadrá-lo nos moldes da expectativa da mulher que representa a sociedade patriarcal para qual a esposa e a família são mais importantes para o homem do que os companheiros e a luta armada. É nesse momento que o sujeito Bárbara revela-se como uma mulher comum, o protótipo da dona de casa.

Assim, é no espaço paratópico e fechado do apartamento em Paris que o sujeito Bárbara adquire a competência de ordem cognitiva. O reconhecimento de que “estão tramando contra mim”, indicia, portanto, a consciência do sujeito do saber acerca de sua incompletude sem seu objeto de desejo, Lázaro. Evidencia-se aqui o nó que atemorizava o sujeito. O medo da perda do outro seja para a luta armada seja para outras mulheres.

Devemos ressaltar ainda que é no espaço paratópico do apartamento que o sujeito, em estado colérico, é também um sujeito do fazer que agride o outro com palavras e ele: “Adiava a volta para casa, temendo encontrar Bárbara, temendo mais um daqueles bate-bocas escandalosos que já impacientavam os vizinhos.” (HATOUM, 2009, p.82) A tensão e o antagonismo entre ambos vai, portanto, se intensificando, num crescendo até chegar o momento em que ele a rejeita:

Ele disse que ela estava enlouquecendo: o ciúme que sentia da Francine era uma invenção para confundi-lo e exasperá-lo.

*Ao som daquela música: perda da identidade feminina
no conto “Bárbara no inverno”, de Milton Hatoum*

Ou então era um pretexto para voltar ao Brasil... Bárbara se curvou para beijar sua boca, e ele não pôde disfarçar a frieza dos gestos quando ela o puxou pelos cabelos como se pedisse uma última noite de amor, e ele não reagiu e começou a dizer com um a voz medrosa: nossa História foi..., e o estalo da bofetada calou-o e logo o chute no abajur e um choro convulsivo que esmaeceu quando ela se fechou no quarto. (HATOUM, 2009, p.83).

Em estado de cólera, ela jura vingança e ainda como um sujeito do fazer, não sabendo que ele tinha ido embora, faz planos para também agredi-lo fisicamente:

Esperou-o atrás da porta, encostada à parede, o corpo inerte como o de uma sentinela, aliviada por não ter de pensar mais nada. Quando amanheceu, ela ainda estava de pé, o cabo da faca na mão fechada. A porta não foi aberta. (HATOUM, 2009, p.84).

Depois do sumiço de Lázaro, ela recebe um cartão-postal dele de Marselha perguntando se ela estava bem e dizendo que iria passar um mês sozinho viajando pelo sul da França. Instaure-se um tempo de espera e ela nesse tempo crê que Lázaro vai voltar e cria um espaço só dela em que a figura de Lázaro se torna ainda mais central em sua vida. Nessa longa espera, fechada no espaço utópico criado, ela imagina uma vida feliz com ele e em frequentes solilóquios insiste para si mesma que ele vai voltar. O narrador onisciente descreve suas atitudes que beiram ao desequilíbrio e que são reconhecidas pelos seus colegas da RFI que não sabem a que *ele* ela está se referindo:

Agora o rosto moreno e maquiado ria para os colegas da redação, ria sem falar com eles e era um riso nervoso, uma alegria vingativa. Dizia nos corredores que *ele* ia voltar: mais duas semanas e estariam juntos de novo no apartamento da rua Général Leclerc. Ele quem? Perguntavam-lhe, e ela tornava a rir, sem atinar que

Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento

nunca havia mencionado o nome de Lázaro. (HATOUM, 2009, p.86, grifo do autor).

Nesse espaço utópico, ela tenta com sofreguidão encontrar o homem amado:

Num domingo, último dia de outono, ela foi à Gare de Lyon, avistou-o de longe e perdeu-o de vista. Rondou pela estação, estabanaada, culpada e odiando a si mesma, e depois foi de táxi ao apartamento da Général Leclerc e se lembrou de que havia trocado a fechadura da porta. (HATOUM, 2009, p.86).

Depois da espera infrutífera e lendo no jornal que ele tinha sido anistiado, decide voltar para o Rio, supondo que ele a esteja esperando, mas “[...] acossada por um ciúme cego que só aumentava, mas sem ainda ter certeza do ultraje.” (HATOUM, 2009, p.87).

No espaço heterotópico do início da história de ambos, Rio de Janeiro, ela sente que recuperou Lázaro e voltando para o apartamento de Copacabana em que foram tão felizes o encontra com outra mulher e a vingança acontece: ela se joga da varanda do apartamento.

O esquema abaixo relaciona os diferentes espaços do conto com os diferentes papéis desempenhados por Bárbara ao longo da narrativa – namorada, mulher de exilado, ex-mulher e suicida – e com seu comportamento passional que culmina com a perda total de sua identidade:

*Ao som daquela música: perda da identidade feminina
no conto “Bárbara no inverno”, de Milton Hatoum*

Esquema 1 – Espaços, papéis e comportamentos passionais.



Fonte: Elaboração própria.

Cabe observar no esquema que Paris, espaço tópico (aqui) que antecede a cena fulcral do conto desdobra-se em dois: (1) espaço paratópico (lá), o apartamento de Paris, onde Bárbara se desvela para Lázaro, mostrando seu outro lado pela explosão do ciúme e pela promessa de vingança. Ocorre, portanto, a passagem da mentira à verdade. Ela parece e é ciumenta e vingativa. A grande mentira da mulher, que nas cenas do espaço heterotópico do tempo do antes, o apartamento de Copacabana, parecia ser uma pessoa equilibrada, vem à tona. Na verdade, ela é uma mulher carente, uma mentira: mostrava-se equilibrada; (2) espaço utópico (aqui), lugar onde se revela o interior desequilibrado de Bárbara, que se opõe ao equilíbrio do espaço heterotópico do tempo do antes.

Bárbara atrás da porta: a perda da identidade

No seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), Stuart Hall distingue três concepções muito diferentes de identidade, a do: (1) sujeito do Iluminismo; (2) sujeito sociológico; (3) sujeito pós-moderno.

O sujeito do Iluminismo, segundo ele (HALL, 2006), está fundamentado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior, que com o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou “idêntico” a ele – ao longo da existência do indivíduo. O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa. Essa é uma concepção muito “individualista” do sujeito e de sua identidade, na verdade a identidade do homem, segundo Hall (2006), já que o sujeito do Iluminismo era usualmente descrito como masculino.

A noção de sujeito sociológico para Hall (2006) reflete a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com “outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele habitava. De acordo com essa visão, que se tornou a concepção sociológica clássica da questão, a identidade é formada na “interação” entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem. A identidade, na concepção sociológica, preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais ao mesmo tempo em que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura ou, ainda conforme as palavras de Hall “para usar uma

*Ao som daquela música: perda da identidade feminina
no conto “Bárbara no inverno”, de Milton Hatoum*

metáfora médica, ‘sutura’ o sujeito à estrutura” (HALL, 2006, p.2) e “Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis.” (HALL, 2006, p.2)

Hall (2006) argumenta, entretanto, que essas concepções sobre o sujeito estão mudando. O sujeito, previamente concebido como tendo uma identidade unificada e estável, começa a ser visto como fragmentado, composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas:

Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (HALL, 2006, p.2).

Esse processo produz, conforme Hall referindo-se a duas obras suas anteriores, o sujeito pós-moderno, conceituado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente:

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 1987). E definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu”. (HALL, 2006, p.2-3).

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia para Hall:

Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2006, p.3).

Entre os cinco grandes avanços na teoria social e nas ciências humanas ocorridos no pensamento, no período da modernidade tardia (a segunda metade do século XX), ou que sobre ele tiveram seu principal impacto, e cujo maior efeito foi o descentramento final do sujeito cartesiano, Hall (2006, p.11) aponta o feminismo:

O feminismo faz parte daquele grupo de “novos movimentos sociais”, que emergiram durante os anos sessenta (o grande marco da modernidade tardia), juntamente com as revoltas estudantis, os movimentos juvenis contraculturais e antibelicistas, as lutas pelos direitos civis, os movimentos revolucionários do “Terceiro Mundo”, os movimentos pela paz e tudo aquilo que está associado com “1968”. (HALL, 2006, p.11).

Reconhecemos na citação de Hall sobre o feminismo o contexto sócio-político da história de amor da protagonista feminina do conto “Bárbara no inverno”. É interessante observarmos no conto de Milton Hatoum como o narrador onisciente constrói, utilizando o procedimento da transtextualidade, a protagonista Bárbara como uma identidade fragmentada, descentrada, que mesmo sendo uma profissional, mulher independente, politizada – figura preconizada pelo feminismo – deixa aflorar uma mulher cuja vida se centra no homem, atitude contraditória em que se pode identificar o sujeito pós-moderno dos anos 60 de que nos fala Hall.

É marcante no conto a predileção de Bárbara por uma música que os dois ouviam sempre juntos desde a fase eufórica de seu romance no Brasil. Sem nos deixar saber o conteúdo da

*Ao som daquela música: perda da identidade feminina
no conto “Bárbara no inverno”, de Milton Hatoum*

canção, que Bárbara insistia em enfatizar que nada tinha a ver com a relação amorosa dos dois, o narrador relata, intercalando com a fala de Lázaro, que ele concorda com a namorada em relação à sua afirmativa sobre a letra da música:

[...] e quando a melancolia os deixava abatidos, Bárbara punha o disco e esperava a música, como se *aquela* canção tivesse o poder ou a magia de exorcizar qualquer vestígio de ameaça e mesmo indiferença à vida amorosa. Essa música não conta a nossa história, dizia ela, e Lázaro, pensativo: Claro o inferno dessa canção pertence aos outros e os dois dançavam em silêncio, dando passos curtos e arrastados, esperando mais uma noite fria passar [...] (HATOUM, 2009, p.87, grifo do autor).

No final do conto a citação de alguns versos da canção “pra sujar teu nome, te humilhar”, “E me vingar a qualquer preço” e do nome do intérprete Chico Buarque permite-nos identificar com precisão a canção “Atrás da porta”¹, composição de 1972 em parceria com Francis Hime.

Gérard Genette, no seu livro *Palimpsestes: la littérature au second degré*, denomina transtextualidade o diálogo que os textos estabelecem manifestada ou secretamente com outros textos (GENETTE, 1982). A relação de copresença de um texto com outro, como a história de amor de Bárbara e Lázaro e os versos incrustados entre aspas extraídos da música “Atrás da porta”, constitui-se para ele a forma mais explícita de intertextualidade: a citação. (GENETTE, 1982)

Uma leitura mais atenta do conto “Bárbara no inverno” à luz de outro tipo de transtextualidade, proposta por Genette (1982),

¹ Quando olhaste bem nos olhos meus/E o teu olhar era de adeus/Juro que não acreditei/ Eu te estranhei/Me debrucei/Sobre teu corpo e duvidei/ E me arrastei e te arranhei/ E me agarrei nos teus cabelos/No teu peito /Teu pijama/Nos teus pés/Ao pé da cama/Sem carinho, sem coberta/No tapete atrás da porta/Reclamei baixinho/Dei pra maldizer o nosso lar/Pra sujar teu nome, te humilhar/E me vingar a qualquer preço/Tê adorando pelo avesso/Pra mostrar que ainda sou tua/Só pra provar que ainda sou tua. (BUARQUE, 1972).

a alusão, revela que todo o texto é entretecido com a mesma temática da música, um caso de amor mal sucedido em que a mulher rejeitada jura vingança e com termos da própria canção. Nos excertos do conto: “Escondida atrás da porta, Bárbara viu o beijo furtivo de Francine na boca de Lázaro [...]” (HATOUM, 2009, p.81); “Bárbara acendeu o abajur e passou a injuriar o namorado, a maldizer a vida dos dois, e a jurar vingança.” (HATOUM, 2009, p.83); “Bárbara se curvou para beijar sua boca, e ele não pôde disfarçar a frieza dos gestos quando ela tentou abraçá-lo com um desespero de naufrago. Então ela o puxou pelos cabelos como se pedisse uma última noite de amor, e ele não reagiu e começou a dizer com uma voz medrosa: Nossa história foi...” (HATOUM, 2009, p.83), reconhecemos os versos da canção: “No tapete atrás da porta/Reclamei baixinho”, “Me debrucei/ Sobre teu corpo e duvidei/ E me arrastei e te arranhei/ E me agarrei nos teus cabelos/No teu peito/Teu pijama/Nos teus pés/Ao pé da cama/Sem carinho, sem coberta”, “Dei pra maldizer o nosso lar/Pra sujar teu nome, te humilhar/E me vingar a qualquer preço/Te adorando pelo avesso/ Pra mostrar que ainda sou tua/Só pra provar que ainda sou tua”. (BUARQUE, 1972).

A intertextualidade alusiva ao longo do texto constrói uma metanarrativa criando uma tensão no conto à medida que revela que a história da canção escrita para outros amantes, situação amorosa comparada a um inferno por Lázaro, pouco a pouco está sucedendo com eles. Esse clima de tensão permeia todo o conto, porque a música escolhida por Bárbara só é ouvida junto ao amado, configurando-se como um refrão aos ouvidos de Lázaro no sentido de um alerta para que ele se atente do que ela é capaz de fazer se ele abandoná-la. Constatada a traição do amante, é ao som dos versos “pra sujar teu nome, te humilhar” que a protagonista se suicida frente ao incrédulo Lázaro, jogando-se da varanda do apartamento de Copacabana:

Então durou sete ou oito segundos: Lázaro escutou o choro ou a risada diabólica antes de ver o rosto de Bárbara, e entendeu que era o fim. Ainda teve tempo de correr, mas não de agarrá-la e evitar o salto. (HATOUM, 2009, p.88).

*Ao som daquela música: perda da identidade feminina
no conto “Bárbara no inverno”, de Milton Hatoum*

Se na metanarrativa da canção “Atrás da porta” a mulher não denominada apenas jura com muita veemência vingança, na narrativa do conto a protagonista Bárbara a concretiza produzindo no amado e no terceiro membro do triângulo amoroso, a nova amante, o efeito de vingança sintetizado nos versos citados de Chico e Francis Hime com que o narrador encerra o caso de amor mal sucedido:

Ele ficou debruçado na varanda, de olhos fechados, e, quando virou a cabeça para a sala, encontrou um rosto sem cor num corpo paralisado. Ele e Cláudia ficaram assim por algum tempo, os dois imobilizados pelo pânico ou culpa, a voz de Chico Buarque cantando baixinho: “E me vingar a qualquer preço...” (HATOUM, 2009, p.88).

Ao longo da narrativa, a personagem Bárbara é construída como um sujeito do saber que tem medo de perder o homem amado e embora tente evitar a perda, inclusive figurativizando a Lázaro com a metanarrativa da canção, uma história amorosa que não podia ser a deles, ela sempre centrada nele “No caminho de volta foi abatida por uma tristeza atroz: não se lembrava de nenhum amigo. Depois pensou: desconheço a amizade.” (HATOUM, 2009, p.87), levada pela paixão do ciúme e da vingança vai assumindo identidades diferentes que alteram seus papéis no seu relacionamento amoroso – namorada, mulher de exilado, ex-mulher, suicida. Identidades que, conforme a concepção de Hall (2006), não são unificadas ao redor de um “eu” coerente, porque dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas.

Conclusão

A um jornalista do *Estado de S. Paulo* em uma entrevista publicada a nove de março de 2008, Milton Hatoum explica a criação do sobrenome Cordovil: “Mas perceba que o sobrenome

Cordovil une tanto a vilania como um lado cordato, o ‘coeur’, coração.” (HATOUM, 2008, p.3). O entrevistador em busca de mais informações sobre os onomásticos utilizados pelo autor formula a seguinte pergunta a ele: “O nome então revela muito do personagem?” Como podemos ver a resposta de Hatoum confirma a motivação linguística, procedimento com frequência utilizado em textos literários, não só dos nomes próprios como também dos títulos: “Sim, muito. Sempre é possível descobrir algo do personagem a partir de seu nome, como eu também descobri detalhes do livro a partir do título [...]” (HATOUM, 2008, p.3).

O título de um texto é uma forma condensada de se apresentar o conteúdo de que se vai tratar e o texto é a expansão, por meio de predicados, do título. No caso do conto em tela “Bárbara no inverno”, temos um antropônimo e um sintagma circunstancial temporal no título. Como Hatoum, podemos verificar se a narrativa do conto referenda seu título e o nome da protagonista e de seu par amoroso.

O nome Bárbara significa “estrangeira, estranha” (GUÉRIOS, 1973, p.64) e o adjetivo bárbaro “quem é cruel, desumano, feroz”. (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.258). Vimos que no espaço do antes, apartamento de Copacabana (heterotópico), Bárbara se configura como mulher enamorada e equilibrada; no espaço paratópico (Paris, inverno), ela, acompanhante de Lázaro no exílio, é mulher de exilado, portanto, uma estrangeira, no sentido denotado do termo e também, pela tensão gerada pelo ciúme, mostra sinais de um pseudoequilíbrio, tornando-se uma estranha, no sentido conotado, ao deixar aflorar a paixão da vingança. É a tensão passional de Bárbara que torna Paris, cidade luz mesmo no inverno, um inferno. O inferno não é só de Bárbara, mas também do seu objeto de desejo: Lázaro, que se vê obrigado a abandoná-la. O lado, cruel, desumano, feroz da protagonista aflora-se no espaço utópico e intensifica-se no espaço heterotópico do depois (volta a Copacabana) quando percebe que perdeu Lázaro para outra mulher. Perdendo Lázaro, que é seu esteio, sua razão de viver, ou etimologicamente “auxílio de Deus” (GUÉRIOS, 1973, p.64), ela prefere perder a vida. Com seu suicídio, ela imprime em Lázaro o sentido conotado de seu nome

*Ao som daquela música: perda da identidade feminina
no conto “Bárbara no inverno”, de Milton Hatoum*

“desgraçado, miserável” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.1163), aquele que carregará a culpa da morte de Bárbara.

O que se observa no conto é que Bárbara aparenta ser um sujeito da ação, tem profissão, trabalha como jornalista configurando-se como uma mulher moderna, mas na sua essência é um sujeito passional que vive para Lázaro, em função de Lázaro e não tem vida própria, vive atrás da porta, como a protagonista da canção de Chico e Francis Hime. Reconhece-se em Bárbara a figura feminina da pós-modernidade, um sujeito contraditório e fragmentado: ela apresenta-se como independente na aparência, mas, na essência, é dependente do homem amado.

REFERÊNCIAS

BUARQUE, C.; HIME, F. Atrás da porta. Intérprete: Chico Buarque. In: **Chico Buarque 50 anos: o amante**. São Paulo: Universal Music, p1998. 1 CD. Faixa 1.

GENETTE, G. **Palimpsestes: la literature au second degré**. Paris: Seuil, 1982.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, s.d.

GUÉRIOS, R. F. M. **Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes**. São Paulo: Ave Maria, 1973.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. Disponível em: <www.cefetsp.br/edu/geo/identidade_cultural_posmodernidade.doc>. Acesso em: 5 jan. 2012.

_____. Cultural identity and diaspora. In: RUTHERFORD, J. (Org.). **Identity**. Londres: Lawrence and Wishart, 1990. p.68-76.

_____. Minimal selves. In: BHABHA, H. K. et al (Ed.). **Identity: the real me**. Londres: Institute for Contemporary Arts, 1987. p.44-46.

HATOUM, M. Bárbara no inverno. In: _____. **A cidade ilhada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento

_____. Memórias compõem meu chão literário. [mar. 2008].
Entrevistador: Ubiratan Brasil. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo,
p.3, 9 mar. 2008.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ESPAÇO PRESENTE, MEMÓRIA DE OUTRORA: UNIVERSALISMO E REGIONALISMO NA PROSA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Juliana SANTINI

Toda grande imagem simples revela um estado de alma.

Gaston Bachelard

O debate acerca da universalidade de que se reveste parte da literatura regionalista brasileira não é novo, pelo contrário, muitos são os estudos que procuraram explicar o processo literário de construção de sentidos que, partindo do dado local, expressam o mais profundo interesse pelo desvendamento de dramas humanos que escapam à circunscrição de caráter geográfico e temporal. A literatura regionalista, desde a concepção de um projeto estético de articulação entre memória e tradição, levado a cabo por alguns escritores da chamada “geração de 30” do Modernismo brasileiro, não se furta da incorporação dessa dialética entre regional e universal, sendo ela mesma pautada na problemática da criação de “[...] mundos de sentido por meio da linguagem poética.” (GONÇALVES, 2005, p.56).

O surgimento de novas obras de feição regionalista, crescente desde meados da década de 90 com autores como José Franciso Dantas, Milton Hatoum e Raimundo Carrero, reascende a discussão

em torno do regionalismo literário e de sua superação por meio do universalismo, colocando em questão não apenas a natureza dessa ficção, mas também o lugar que ela tem desenhado diante da tradição regionalista que se constituiu ao longo da literatura brasileira. Sintomáticos da tentativa de inserção dessa produção dentro de um quadro literário mais amplo – que não deixa de lhe servir como substrato para um diálogo em que se entrecruzam temas e sentidos – são estudos que ora definem essas obras como “regionalismo revisitado” (PELLEGRINI, 2004a), ora como “literatura regionalista contemporânea” (MOURA, 2005), expressões que nomeiam o novo por meio de um estilo já consolidado.

Em consonância com a perspectiva revisionista que toma o texto contemporâneo não como anacronismo, mas como retomada e ressignificação, a reflexão aqui posta coloca em paralelo a trajetória dos personagens José Amaro, seleiro decadente que empresta seu nome a um dos capítulos do romance *Fogo morto*, de José Lins do Rego, e o Velho, personagem enigmático do conto “A espera da volante”, de Ronaldo Correia de Brito, observando de que modo a espacialidade que cerca a composição dos dois personagens aciona sentidos que partem de referentes regionais – geograficamente determinados e restritos – e projetam, a despeito da determinação temporal de ambos os enredos, um significado mais amplo, atado à universalidade de ambas as narrativas e que depende desses referentes. Tomado como construção modificadora e ressonante, o personagem de Ronaldo Correia de Brito assume, aqui, a dimensão de uma retomada, por meio da narrativa, de parte do universo ficcional construído por José Lins em seu romance e, simultaneamente, do sentido universalista dessa narrativa.

O universalismo como superação

A retomada da exegese crítica que se desenvolveu em torno das mais diferentes feições do texto regionalista ao longo da história da literatura brasileira permite observar que o esforço de definição da natureza universal de parte dessa produção localiza-se na década de 40 do século XX e coincide com a publicação de *Sagarana*, de João

Espaço presente, memória de outrora: universalismo e regionalismo na prosa brasileira contemporânea

Guimarães Rosa. A questão não é simples e a imagem construída e ainda hoje discutida pela crítica remete a um rompimento na tradição literária brasileira, que via o paradigma regionalista passar por uma espécie de expansão de seu escopo e de seus modelos de representação estética.

Os diferentes estudos que se realizaram em torno da recepção de *Sagarana* conduzem para a idéia de que o cerne do diálogo crítico, naquele momento, fundou-se na tentativa de apreensão ou mesmo de nomeação da natureza daquilo que se mostrava como regionalismo naquela prosa. A utilização, por parte da crítica literária, da obra de outros autores regionalistas como paradigma de interpretação, no interior do qual se conduziram os juízos iniciais a respeito do livro, aparece, segundo Sônia Maria van Dijk Lima (2002, p.16), como fator fundamental na centralidade assumida pela idéia de regionalismo nesse debate:

Para os críticos de Guimarães Rosa, o horizonte de expectativa estava marcado por Afonso Arinos, Alcântara Machado, Euclides da Cunha, Graça Aranha, Machado de Assis, Marques Rebelo, Simões Lopes Neto, mestres do conto e/ou expressões do regionalismo, entre outros. Inevitável, portanto, que se discutisse “regionalismo”. Porém, ao que parece, o livro de Guimarães Rosa estava à frente do que se entendia como “regionalismo”; procurou-se, então, um conceito que se lhe aplicasse.

As idéias de nacionalismo, regionalismo e universalismo articulam-se desde o primeiro artigo publicado na ocasião do lançamento de *Sagarana*: a “grande estréia” apontada por Álvaro Lins (1991) vinha acompanhada pela valorização de um dado regional com espírito universal, que diferenciava o livro daquilo que o crítico denominou como “convencional regionalismo literário”. Esse elemento diferenciador aparecia, então, na relação entre o registro da cultura popular por meio do olhar erudito de Guimarães Rosa, resultando na convergência entre representação de elementos locais e interesse sociológico. Percebe-se, portanto, que o crítico parte de

um processo que se caracteriza pela fixação de dados da realidade regional a partir de uma técnica apurada de composição artística:

Ele apresenta o mundo regional com um espírito universal de autor que tem a experiência da cultura altamente requintada e intelectualizada, transfigurando o material da memória com as potências criadoras e artísticas da imaginação, trabalhando com um ágil, seguro, elegante e nobre instrumento de estilo. (LINS, 1991, p.239).

O estilo a que Álvaro Lins (1991) faz referência projeta-se na estilização, cerne do regionalismo em *Sagarana*. O fato é que, embora a resenha de Álvaro Lins tente apreender o que há de peculiar na narrativa rosiana, o que se tem, antes, é uma preocupação em nomear um traço particularizador, capaz de fazer dessa prosa regionalista uma espécie de superação de todas as limitações supostamente demonstradas pela produção que a antecedeu. Os nove contos do volume publicado em 1946 seriam, nesse sentido, construídos a partir de uma técnica altamente erudita, que penetra no espaço regional recortando-o em sua dimensão mais íntima e profunda, o que os imbuiria de um universalismo até então desconhecido em nossas letras.

Essa idéia de universalismo, ainda explorada de modo incipiente no artigo de Álvaro Lins (1991), é retomada por Antonio Candido (1991) dois meses mais tarde, também em resenha à primeira edição de *Sagarana*. A definição de um “regionalismo com o processo de estilização” (LINS, 1991, p.239), apresentada no primeiro artigo, aparece no texto de Antonio Candido (1991, p.246) transfigurada em “coesão da fatura”, articulada a uma concepção de região esvaziada de sua localização histórica para assumir o caráter de personagem da narrativa. Do mesmo modo que a natureza da noção de região aparece modificada em Guimarães Rosa, outros traços peculiares à prosa regionalista como temática, exotismo do léxico, tendência descritiva e estilo oratório são apontados pelo crítico como elementos de fracasso em outros autores e, em contrapartida, valorizadores do processo transformador empreendido em *Sagarana*.

Espaço presente, memória de outrora: universalismo e regionalismo na prosa brasileira contemporânea

Enquanto aponta para dois outros momentos da literatura regionalista – o princípio do século XX, em que o regionalismo estaria atrelado ao nativismo e, ao longo da década de 30, em que apareceria diante de uma espécie de bairrismo unificador, fomentado pelas idéias de Gilberto Freyre – Candido (1991, p.244) identifica no conto rosiano a transcendência do critério regional por meio da condensação de elementos: “[...] *Sagarana* não é um livro regional como os outros, porque não existe região alguma igual à sua, criada livremente pelo autor com elementos caçados analiticamente e, depois, sintetizados na ecologia belíssima de suas histórias.”.

Note-se que o critério utilizado para definir um elemento que particularizasse o volume de contos de Guimarães Rosa em relação ao “horizonte de expectativa” da crítica é justamente o domínio da universalidade ou da expansão do dado local para uma dimensão mais ampla, qual seja a “humanidade” da região. Mais de sessenta anos depois da publicação de *Sagarana*, a mesma medida é tomada por parte do discurso crítico contemporâneo, agora como instrumento para determinação do valor de uma narrativa: se supera o regional e constrói uma ação que poderia ser vivida por qualquer personagem – e não apenas por um sertanejo – em qualquer espaço – longe do sertão, portanto –, o texto está a salvo e merece ser lido como grande obra. É esse o ponto de partida de Vivien Lando, por exemplo, em resenha ao romance *Galileia*, publicado por Ronaldo Correia de Brito em 2008: “Felizmente, passa longe do new regionalismo que tentam lhe atribuir: se finca no presente e permanece atento a uma realidade na qual, até segunda ordem, a globalização é soberana.” (LANDO, 2008, p.1).

Longe de ser medida de valor, o universalismo pode ser considerado como elemento que une parte da produção narrativa dos últimos anos ao conjunto mais amplo da tradição regionalista na literatura brasileira, atuando ora como manutenção do tratamento que se deu à relação entre o homem e o espaço, ora como desvio. Atendendo à inclinação realista do regionalismo literário observada por Karl Erik Schollhammer (2009), a literatura de autores como Milton Hatoum e Ronaldo Correia de Brito atua na incorporação

do local – pensado em termos geográficos e simbólicos – na mesma medida em que ativa a problematização do sujeito inserido nessa realidade, o que liga o contemporâneo ao método de outros tempos. Pensado sob essa perspectiva, o universalismo não supera o regionalismo, como quer a análise crítica que faz ecoar, ainda hoje, o paradigma de leitura constituído à época de *Sagarana* e *Grande sertão: veredas*, mas o coloca novamente na ordem do dia, impondo a análise daquilo que, na narrativa contemporânea, representa retomada ou atualização.

O universalismo como atualização

Faca, publicado em 2003, é o sexto livro de Ronaldo Correia de Brito e o segundo em que o autor cearense utiliza a forma do conto – suas quatro primeiras obras pertenciam ao teatro –, novamente trabalhada em 2005, no volume *Livro dos homens* (BRITO, 2005), e em *Retratos imorais* (BRITO, 2010), de 2010. As onze narrativas que compõem o livro de 2003 entrelaçam o retrato dos costumes e crenças populares da região nordeste do Brasil ao esquadramento de um espaço habitado pela miséria e pela decadência: o sertão nordestino empresta às narrativas sua aridez e a dimensão trágica de vidas levadas ao limite da resistência sustenta o desfecho de grande parte das histórias, que tomam ora do sol, ora do sangue, inspiração para suas cores.

“A espera da volante” (BRITO, 2003), narrativa que abre o volume, conta parte da história de um personagem enigmático: o Velho, sem nome e sem passado, figura na voz de um narrador não menos enigmático do que sua imagem, envolvendo o leitor no mesmo tempo de espera a que se submete o personagem, aguardando a chegada da volante. Enquanto aguarda, o leitor descobre pequenas pistas que iluminam apenas frestas desse personagem, de modo que o que se tem é menos uma descoberta do que um encobrimento. A narrativa começa com a notícia, transmitida por Irinéia, mendiga que perambula pelo sertão, de que a volante estava a caminho da casa do Velho, que dera abrigo a um criminoso, Chagas Valadão, procurado por assassinar toda uma família durante um assalto frustrado.

Espaço presente, memória de outrora: universalismo e regionalismo na prosa brasileira contemporânea

A construção do personagem sertanejo não se realiza de maneira autônoma, de modo que sua caracterização depende do significado que lhe é emprestado pela espacialidade da narrativa, toda ela arquitetada em torno e em função da imagem do Velho. Sem nome revelado ou evocado, o Velho é conhecido e narrado não a partir de uma identidade civil que poderia revelar resquícios de seu passado, mas sim pela disponibilidade de sua casa e por seu hábito hospitaleiro, mistura de aconchego e acolhimento que promovem a fusão entre o homem e a habitação:

O alpendre oferecia um chão limpo e cheirosas vigas de umburana, onde escorar o corpo moído. E resguardando o repouso, um silêncio de nada falar e tudo dizer. Podia cantar se quisesse, ficar alegre ou triste. O Velho balançava a cabeça, ria manso, falava baixo. Era bom estar ali. Havia o alpendre na frente, onde o Velho ficava sentado e, atrás, a casa de três vãos, grande como a alma de um homem que vivera muito. Ninguém sabia quem existira primeiro, se o Velho ou a casa. Ele sempre fora visto ali, os cabelos perdendo o preto, como o dia, a luz. (BRITO, 2003, p.12).

A casa como metáfora da alma é reiterada ao longo de toda a narrativa e expande seus significados na medida em que corrobora a atmosfera de incerteza que cerca o passado do personagem: nas paredes da casa poderia encerrar-se o segredo de uma história que o povo imaginava de crimes e violência, como se o Velho optasse pela bondade em acolher as pessoas para se livrar de um pecado hediondo. Na abordagem de uma construção de sentidos que parte do dado local para se projetar de modo universal, essa questão que envolve o entrelaçar da espacialidade à caracterização do personagem e, principalmente, o modo de composição dessa articulação no texto de Ronaldo Correia de Brito remetem ao perfil do personagem José Amaro, de José Lins do Rego, também ele atado a um espaço marcado pela onipresença da casa como representação metafórica de seu caráter.

Em *Fogo morto*, romance publicado em 1943, José Amaro é um seleiro decadente, que vê seu ofício artesanal ser substituído pela transformação dos modos de produção, decadência que encontra seu correspondente maior na trajetória ascendente do engenho Santa Fé. A casa em que mora José Amaro fica em um ponto de intersecção dos caminhos que conduzem às terras do Santa Rosa e do Santa Fé, acesso para a estrada do sertão: “[...] por esse ponto de passagem transitam tanto a produção das terras dos coronéis José Paulino e Lula de Holanda, como o abastecimento desses engenhos.” (MARCHEZAN, 2003, p.71).

É, portanto, de trânsito o espaço em que vive José Amaro, em uma casa simples, com poucos utensílios, impregnada pelo cheiro do couro que marca a profissão e a vida do personagem. Possuindo quase nada de seu, Amaro vive nas terras do Santa Fé sem pagar foro ao coronel Lula de Holanda, julgando ter adquirido o direito de ali permanecer graças ao favor prestado a seu pai – foragido de outra região por praticar um homicídio – por capitão Tomás, primeiro proprietário do engenho. O fato é que essa condição do seleiro já revela sua marginalidade, seja do ponto de vista geográfico, seja na escala econômica da sociedade em que vive: na estrada, em um ponto que é de passagem e não de fixação, a casa em que José Amaro vive com a família não lhe pertence, assim como não é sua a terra que o acolhe e seu ofício decadente reduz sua existência ao mínimo necessário à sobrevivência.

O personagem tem consciência de sua inadequação – na terra e na sociedade – e a dimensão psicológica que se desprende da fala do narrador deixa entrever, nas frestas do pensamento de José Amaro, seu desatino diante da posição marginal que ocupa:

- Mas mestre Zé, o senhor não paga foro?
- Meu pai não pagava, estamos nesta terra desde a vinda do sogro do coronel. Aqui fico. O coronel Lula nunca me falou nisto. E eu lhe digo: não é mau homem. Eu não me acostumo é com a soberba dele. Para que tanta bondade, para que tanto luxo? A terra come a gente mesmo... Pois diga ao coronel que vou amanhã fazer o serviço dele.

Espaço presente, memória de outrora: universalismo e regionalismo na prosa brasileira contemporânea

[...] Vivia com ele há mais de trinta anos, e era aquilo mesmo desde que chegara para tomar conta do engenho com a morte do capitão Tomás. Viera com aquele carro, coisa de luxo, e assim vivia. O mestre José Amaro não sabia explicar, não sabia compreender a vida do senhor de engenho, que era dono de sua casa, da terra que pisava. (REGO, 1997, p.14-15).

A se considerar a casa em que vive o mestre Amaro, habitação que ocupa sem ter a posse, esbarra-se na dimensão metafórica que daí se projeta, já que a trajetória do personagem, assim como suas reflexões a respeito da vida que leva e da família que possui estão atreladas ao espaço que ocupa: a loucura e o suicídio de José Amaro concretizam-se no momento em que Lula de Holanda o expulsa de suas terras, de modo que ao único consolo para o corpo e para alma – a casa – sobrepõe-se o desabrigo e a certeza de não haver lugar no mundo em que possa se encaixar:

Há uma semana que tinha sido posto para fora de sua casa pelo senhor de engenho. [...] Deixara os trabalhos e só fazia imaginar como iria se arranjar neste mundo. A princípio pensou que fosse fácil abandonar aquela casa. Nunca sentira por aquele pedaço de terra o que agora estava sentindo. Viu que era duro abandonar aquela besteira que via todos os dias como coisas sem importância. O pé da pitombeira, as touceiras de bogaris, aqueles cardeiros de flores encarnadas, o chiqueiro dos porcos, a estrada coberta de cajazeiras, tudo teria que deixar, tudo estaria perdido para ele. (REGO, 1997, p.176).

Assim como José Amaro, o Velho, personagem de Ronaldo Correia de Brito, vive em um ponto de passagem obrigatória daqueles que transitam pela estrada do sertão, servindo como pouso e lugar de descanso para quem os solicitasse: “A lua era minguante. Irinéia podia descansar o corpo dos espinhos das matas, apumar a cabeça no rumo de pensamento certo. Eram tantas as estradas corridas, tão raros os pousos como a casa do velho. Ali todos paravam.” (BRITO, 2003, p.14) Mais do que nessa localiza-

ção espacial de suas moradias, os dois personagens assemelham-se em certa expansão dos significados que emparelham a composição da imagem da casa e a espacialidade da narrativa, seja no romance, seja no conto. Na boca do sertão, entre o transitório da estrada e a fixidez de suas moradias, Zé Amaro e o Velho permanecem à margem da sociedade e a meio caminho do conhecimento de si mesmos.

Essa projeção do espaço na interpretação da dimensão humana que encerra cada um dos personagens – e que, no limite, os torna aparentados – torna-se possível na medida em que se considera certa subjetivação das referências espaciais presentes nas narrativas, cada uma a seu modo procedendo à articulação de tempos distintos evocados pela figura da casa: “O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido.” (BACHELARD, 1993, p.19).

A idéia de um “espaço vivido” serve a esta reflexão na medida em que empresta a uma suposta restrição espacial um significado que ultrapassa a localização específica de uma determinação geográfica e evoca um feixe de interpretações mais amplo, metafórico no que tange à convergência de imagens sob um mesmo referente. É nesse sentido que a casa em que vive José Amaro representa a mesma instabilidade psicológica que emoldura a construção do personagem: o seleiro não poderia encontrar na figura da casa, que não lhe pertence, o repouso e o aconchego atribuídos à imagem da habitação segura e acolhedora. Em parte do romance, é fato que a casa de mestre Zé reflete grande parcela da imagem que o personagem faz de si mesmo e, ainda, os traços que configuram a maneira como os outros personagens o enxergam, construindo uma espécie de simulacros de um mesmo ser em que cada aresta junta-se na composição de um todo agônico de loucura e inadequação:

A cor de Zeca não era outra coisa, era do cheiro da sola, daquele viver constante pegado em couro. Ela mesma, no começo de casada, sofrera muito para se acostumar com aquele cheiro dentro de casa. Quando o marido se chegava para ela, sentia como

Espaço presente, memória de outrora: universalismo e regionalismo na prosa brasileira contemporânea

se fosse nojo. E lembrava-se quando ficara grávida de Marta o quanto padecera para poder agüentar a companhia de Zeca. Era o cheirar da sola, a inhaca medonha de que não podia se separar. Por fim acostumou-se. Teria que viver ali, mas custou-lhe um pedaço da sua vida. Dentro de casa, fazendo o almoço, a velha Sinhá passava pela cabeça os pensamentos que não se separavam dela. (REGO, 1997, p.39).

No interior das paredes da casa, a “claridade mortiça” (REGO, 1997, p.22) da lâmpada de querosene, os ruídos dos animais no quintal, o cheiro da sola e a pobreza dos utensílios domésticos estimulam Sinhá, esposa de José Amaro, a refletir a respeito da condição de miséria em que vive a família e, mais do que isso, a imaginar o marido como uma figura monstruosa, amedrontadora por estar encerrada na mesma penumbra da sala, decrépita por fomentar e aceitar as mazelas que os assolavam.

Essas mesmas paredes, que fazem do interior um espaço de desengano e de resignação, criam uma atmosfera de mistério em relação ao comportamento do seleiro, que passa a protagonizar os meandros da fala popular como um lobisomem que vagava pela região à procura de sangue e abusava sexualmente da filha. Marginalizado social e geograficamente, segregado pela voz excludente do povo, a expulsão do seleiro das terras do engenho, a internação da filha em um hospital psiquiátrico e o abandono da mulher culminam no suicídio, que se dá dentro do espaço geometrizado pelas paredes da casa e revestido pelas imagens de uma vida que ali encontra sua derrocada:

Só, na casa que fora do pai, onde vivera e trabalhara a vida inteira, era agora mais desgraçado do que imaginara. Para ele, não havia outro remédio, devia desaparecer, fugir, não ficar um dia mais naquela terra que o desprezava. O negro Passarinho botava a criação para o poleiro. Fora-se Sinhá, que ele imaginava que fosse ligada àquela casa para a eternidade. Abandonava tudo porque, sem dúvida, preferia a solidão pelo mundo, a viver com ele. Lobisomem. (REGO, 1997, p.224-225).

A espacialidade do conto “A espera da volante” também se entrelaça à esfera de vivência do personagem, que se manifesta no texto por meio das referências difusas acerca do passado do Velho. Há que se sublinhar, entretanto, um ponto de desvio na composição desse personagem em relação àquele que protagoniza o romance de José Lins: enquanto as paredes da casa de mestre Zé encerram a decrepitude de seu interior, aquelas que sustentam a casa do Velho emolduram um espaço de hospitalidade e calma, serenidade que se abalará apenas com a passagem do bandido Chagas Valadão, a quem o Velho dera abrigo:

Soprava um vento de fim de tarde, com gravetos e folhas secas. O Velho calara e olhava em frente. Desde a passagem de Chagas Valadão, tornara-se mais quieto, como se uma onda trouxesse o entulho de um tempo apagado da memória. Abriam-se as arcas pesadas, de pertences esquecidos. Fora um instante perdido que Chagas trouxera, com a história de seu crime, seu rogo de absolvição. E o Velho abriu-lhe todas as portas e tratou-o com compaixão. (BRITO, 2003, p.13-14).

Assim como ocorre com José Amaro, o Velho é alvo da imaginação popular, que tenta desvendar os mistérios que envolvem o passado do personagem, tempo apagado juntamente com seu nome e sua identidade. É fato que não há, na narrativa de Ronaldo Correia de Brito, qualquer referência definidora do tempo passado, apenas a citação acima, não menos difusa do que as percepções dos outros personagens a respeito da história do Velho. Os segredos imaginados pelo povo no interior das fundações que sustinham a vida do Velho inserem-no em uma trajetória de culpa e redenção, de modo que ao homem caberia a glória de fazer o bem para expiar aqueles que seriam – aos olhos do povo – seus supostos crimes. Ao contrário, mestre Amaro é condenado a pagar por crimes existentes apenas nos movimentos da fala popular, inspirada na aparência física monstruosa que lhe era esculpida pela doença.

Ensimesmados em um retrato construído por olhos alheios – e, por isso, sujeito à restrição do olhar e à expansão da imaginação –,

Espaço presente, memória de outrora: universalismo e regionalismo na prosa brasileira contemporânea

os dois personagens permanecem aquém de uma auto-imagem que de fato os defina e em que se reconheçam. José Amaro debate-se com as palavras do povo, com a loucura da filha e a recusa da mulher e não consegue entender onde perdera as rédeas da própria existência, enquanto o Velho abre as portas de sua casa e se fecha em um passado que ele mesmo tenta apagar, mas que é resgatado pela figura transgressora de Chagas Valadão: ambos, portanto, encontram-se em uma situação intersticial no que diz respeito à constituição de uma identidade que os particularize.

Nesse ponto, a espacialidade das narrativas novamente entra em cena no delineamento da dimensão humana e psicológica dos dois personagens em questão. A localização das casas em que vivem José Amaro e o Velho em um lugar de trânsito daqueles que circulam pelo sertão, como já apontado, remete aos significados evocados pela imagem da estrada, articulada ao motivo do encontro e do reconhecimento:

Tem significado particularmente importante a estreita ligação do motivo do encontro com o *cronotopo da estrada* (“a grande estrada”): vários tipos de encontro pelo caminho. No cronotopo da estrada, a unidade das definições espaço-temporais revela-se também com excepcional nitidez e clareza. (BAKHTIN, 1998, p.223).

Luiz Gonzaga Marchezan (2003) já observou o significado da localização da casa de José Amaro em um ponto geográfico intersticial, apontando a estrada que liga os engenhos de Lula de Holanda e José Paulino e conduz ao sertão – ponto em que se fixara o seleiro – como uma referência espaço-temporal em que o personagem encara o passado na figura do pai que, quando jovem, habitou o mesmo espaço e percorreu os mesmos caminhos.

Note-se, aqui, um novo desvio de significado instituído na composição do personagem de Ronaldo Correia de Brito em relação a José Amaro: o ponto da estrada ocupado pelo Velho não é imbuído de um significado temporal que remete ao passado e, portanto, à tentativa de reconhecimento de si pelo enfrentamento do outro –

como ocorre com *Zé Amaro* em relação à figura do pai, imbricada no espaço da estrada. Ao contrário do que ocorre no romance de José Lins, o personagem o Velho encontra na transitoriedade da estrada o solo necessário para fugir do passado, de modo que essa estrada representa, antes, desencontro.

Sendo a natureza da cronotipicidade a dimensão temporal de uma imagem literária (NUNES, 1992), é hora de considerar de que modo a figura da casa e sua localização na estrada projetam-se em uma concepção de tempo que define os personagens de *Fogo morto* e “A espera da volante”. É fato que o título das duas narrativas já antecipa traços de uma temporalidade impregnada do signo da estagnação: enquanto o título do romance faz referência a um engenho que não está mais ativo e que, por isso, permanece atado à imagem do fogo extinto da época de produção do açúcar, o substantivo que serve de núcleo ao título do conto não apenas cristalizou a forma do verbo de que deriva como também instaura a paralisação do tempo e a angústia do ato de aguardar.

Nesse sentido, a temporalização do espaço não apenas corrobora a ideia de “espaço vivido”, mas também institui, no domínio da espacialidade, os meandros da memória, que impregna de significados a construção do espaço nas duas narrativas e define parte da natureza dos textos. É de Bachelard (1993) a ideia de que a memória é incapaz de ser sustida pela duração – no sentido que Bergson dá ao termo (NUNES, 1995) – pelo contrário, construir-se-ia por meio da concatenação de referências espaciais, articulando tempo e espaço em um mesmo todo de significação:

Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço. (BACHELARD, 1993, p.28).

Espaço presente, memória de outrora: universalismo e regionalismo na prosa brasileira contemporânea

No romance de José Lins do Rego, é justamente a articulação entre espaço e memória que insere o personagem José Amaro em uma dimensão ultrapassada de tempo (MARCHEZAN, 2002). A época de apogeu do engenho Santa Fé, no momento em que o velho capitão Tomás dirigia a propriedade, permanece latente nos pensamentos de Zé Amaro, que evoca o passado sem entender o presente, espectro que se mantém vivo na memória e nas imagens da decadência do sequeiro e daqueles que o cercam:

Cinquenta escravos lavravam a terra do Santa Fé. Tinha uma fortuna em negros, o capitão Tomás. Agora era aquilo que se via, um engenho de duzentos pés, moendo cana, puxado a besta. Toda a alegria do sequeiro se pondo como um sol em dia de chuva. Todo ele enroscava-se outra vez, fechava-se em sombras. E a cara dura, os olhos inchados, a tristeza íntima, eram outra vez o mestre José Amaro. (REGO, 1997, p.63).

A memória, em “A espera da volante”, é apagada pelo Velho ao se instalar em um espaço novo, em que as determinações do tempo eram imprecisas porque envoltas no mesmo anonimato de sua identidade. Tem-se, portanto, a articulação do personagem a uma esfera permanente do presente, já que o espaço não pode evocar o passado e faz referência, antes, aos diferentes modos de percepção do Velho em relação ao espaço, submetido que está à espera da volante policial, que se dirige a sua casa:

O Velho muito aprendera. Sabia da chuva e do verão, pois lia no vento. Sabia dos animais e das plantas, de observá-los. Às pessoas, tinha aberto sua casa e olhado nos seus olhos. O tempo vivido dava-lhe a certeza do momento, da perigosa hora em que tentariam ultrapassar a sua porta, estando ela aberta. (BRITO, 2003, p.21).

O tempo do personagem de Ronaldo Correia de Brito não é, portanto, o mesmo de José Amaro, embora as paredes que os envol-

vem circunscreverem o espaço da casa na composição de significados que ultrapassam as referências espaciais de cada narrativa. Em ambos os casos, o espaço servirá, ainda, como elemento de apropriação da realidade local por meio da narrativa, que se enrosca às particularidades do sertão. José Amaro é favorecido pela localização geográfica da casa em que mora e, como forma de se livrar da submissão e de se encontrar em uma esfera de subversão do poder, serve ao cangaço, personificado na figura de Antônio Silvino, que “[...] exercia sobre ele um poder mágico” e se mostrava como “seu vingador” (REGO, 1997, p.49). Mensageiro do grupo de Antonio Silvino, Zé Amaro sente-se realizado, mas é preso e torturado pela polícia, sendo libertado por Vitorino Carneiro da Cunha.

A violência do sertão e os desmandos do poder local, presentes no romance de José Lins do Rego na disputa política dos coronéis – contextualizando a ação nos domínios específicos do coronelismo –, na presença do cangaço e nos desmandos da polícia, são materializados no conto pela imagem da volante, onipresente desde o título do texto, como se também o leitor devesse esperar por sua chegada. Interrogando pessoas e forjando confissões, a polícia volante do sertão cearense remete à violência que impera em um espaço que é terra de ninguém ou morada do mais forte:

O tempo não se marcava pelo relógio de antes. Como bichos escapados de uma broca queimada, as pessoas passavam correndo, sem se deter. Um medo guardado nas pedras era revolvido pelos gritos e pela pólvora dos soldados. Ninguém mais tinha dúvida de que cometera um crime. Era preciso fugir, se esconder, trair, se necessário. (BRITO, 2003, p.21).

O Velho sabia que seria interrogado e morto pela volante: dera abrigo ao assassino Chagas Valadão, assim como dava a todos que lhe pediam ajuda. A realização, a vingança, a tentativa de se esquivar da submissão do passado não fazem parte do personagem de “A espera da volante”, como ocorre com o mestre Amaro. A narrativa de Ronaldo Correia de Brito termina no momento em que a volante teria chegado à casa do Velho, que a esperava, sem fugir: se José

Espaço presente, memória de outrora: universalismo e regionalismo na prosa brasileira contemporânea

Amaro põe fim à vida dentro de sua casa, o Velho abre as portas para esperar a morte, e este é o mote de toda a narrativa. A casa, enquanto representação metafórica, imagem que se presta à revelação de um estado da alma – como quer a epígrafe deste trabalho – serve à definição de um personagem que apagou seu passado e, no presente, permanece à espera do fim.

Essa mesma casa – com a qual se confundia a imagem do Velho na visão dos transeuntes que circulavam pelo sertão –, atada duas pontas do tempo no romance de José Lins do Rego e abriga a loucura e a decadência do personagem que a habita. A violência do sertão não chega a macular a casa desses personagens – José Amaro é torturado no espaço da cadeia e a porta do Velho não é arrombada, encontra-se aberta – mas faz parte de um contexto em que o indivíduo é suprimido por forças que lhe são alheias:

[...] a *literatura regionalista*, desde o seu desejo inicial de traçar um mapa do país e conquistar seu território, até o presente, vem representando a violência ainda articulada a uma realidade social em que, na verdade, vigora um sistema simbólico de honra e vingança individuais, uma vez que a lei ainda não pode garantir a igualdade entre os sujeitos. (PELLEGRINI, 2004b, p.17).

Separado do romance *Fogo morto* por um intervalo de sessenta anos, o conto de Ronaldo Correia de Brito reativa significados do universo ficcional de José Lins do Rego e coloca em cena um personagem que não apenas evoca o seleiro José Amaro, mas também reacende a discussão em torno da natureza da narrativa de feição regionalista. É patente o fato de que o autor cearense vale-se de recursos que sustentaram a composição do paraibano há mais de meio século, entretanto, há que se considerar o fato de que seu conto nasce em um momento de revisão de um modelo de ficção que se consolidou ao longo da literatura brasileira. A universalidade de ambas as narrativas surge da referência ao dado local e, no caso de *Fogo morto*, é a temporalização do espaço que instaura um passado fundador de dramas humanos que escapam às fronteiras do engenho Santa Fé. Enquanto isso, o apagamento do passado e a própria

consciência do tempo – espacializados na casa do Velho e no embate entre fixidez e mobilidade – expandem a espera de um esmagamento moral, que coloca a figura enigmática de “A espera da volante” em uma escala que é regional e, também, humana.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução de A. P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 4.ed. São Paulo: Ed. da UNESP: Hucitec, 1998.

BRITO, R. C. **Retratos imorais**. São Paulo; Rio de Janeiro: Alfabeta, 2010.

_____. **Livro dos homens**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. **Faca**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

CANDIDO, A. Sagarana. In: COUTINHO, E. F. (Org.). **Guimarães Rosa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p.243-247.

GONÇALVES, A. J. Regionalismo e universalismo: algumas reflexões a propósito da poética de Bernardo Élis. In: UNES, W. (Org.). **Bernardo Élis: vida em obras**. Goiânia: AGEPEL: Instituto Centro Brasileiro de Cultura, 2005. p.49-56.

LANDO, V. Em “Galiléia”, autor usa Bíblia para contar história no sertão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 nov. 2008. Ilustrada, p.1.

LIMA, S. M. V. D. Sagarana e a recepção da crítica. **D. O. Leitura: Publicação Cultural da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo**, São Paulo, v.20, n.6, p.13-19, jun. 2002.

LINS, A. Uma grande estreia. In: COUTINHO, E. F. (Org.). **Guimarães Rosa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p.237-242.

Espaço presente, memória de outrora: universalismo e regionalismo na prosa brasileira contemporânea

MARCHEZAN, L. G. Os feitos dos desacreditados em Fogo morto e Os desvalidos. In: MARCHEZAN, L. G.; TELAROLLI, S. (Org.). **Faces do narrador**. Araraquara: Laboratório Editorial/FCL – UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2003. p.67-81.

_____. Fogo morto e O coronel e o lobisomem: duas vertentes de uma poética da loucura na literatura brasileira. In: MARCHEZAN, L. G.; TELAROLLI, S. (Org.). **Cenas literárias: a narrativa em foco**. Araraquara: Laboratório Editorial/FCL-UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2002. p.39-56.

MOURA, F. Poéticas individuais em vez de sociologia. **Entre Livros**, São Paulo, n.3, p.40-43, 2005.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1995.

_____. Tempo. In: JOBIM, J. L. (Org.). **Palavras da crítica**. São Paulo: Imago, 1992. p.343-365.

PELLEGRINI, T. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. **Luso-Brazilian Review**, Wisconsin, v.41, n.1, p.121-138, 2004a.

_____. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n.24, p.15-34, jul./dez. 2004b.

REGO, J. L. **Fogo morto**. 47.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO HISTÓRICA EM ROMANCES BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS

Maria Célia LEONEL
José Antonio SEGATTO

Proposições

O tema que nos ocupa é a elaboração da identidade em personagens de três romances brasileiros contemporâneos: *Heranças*, de Silviano Santiago, de 2008, *Leite derramado*, de Chico Buarque, de 2009, e *Eu vos abraço, Milhões*, de Moacyr Scliar, de 2010. A questão colocou-se nos trabalhos anteriores sobre esses romances em que estavam em pauta, especialmente, a construção de autobiografia de personagens de ficção em *Heranças* e *Eu vos abraço, Milhões* (LEONEL; SEGATTO, 2012a) e a análise do tempo e do espaço em *Leite derramado* (LEONEL; SEGATTO, 2012b)¹. A realização dessas pesquisas mostrou forte vínculo entre escolhas fundamentais dos escritores: o subgênero narrativo da autobiografia de personagem de ficção, a constituição da identidade dessa personagem e a representação de determinadas condições sócio-históricas do Brasil no século XX.

¹ Tomamos livremente, neste texto, informações e análises desses dois capítulos.

Como é sabido, a narrativa contemporânea tem lançado mão com vigor desse antigo recurso literário: a autobiografia de personagem ficcional. No que se refere à produção brasileira dos últimos oito anos podemos lembrar, entre outros, além dos três livros selecionados como *corpus* deste trabalho, *Olho de rei*, de Edgard Telles Ribeiro, publicado em 2005, e *Ribamar*, de José Castello, de 2010. Embora todos os cinco romances recuperem a vida pregressa dos protagonistas, os três romances de que nos ocupamos e *Olho de rei* têm proximidade maior por contarem com narradores que, no final da existência, ao refazerem o percurso de sua vida, constituem a própria identidade. Todavia, nos livros que formam o *corpus* desta pesquisa, há integração mais visível entre a construção da identidade por meio da autobiografia e os momentos históricos recriados nos romances.

Dadas tais circunstâncias, o objetivo deste trabalho é mostrar a ligação entre a elaboração da identidade dos protagonistas e a representação de períodos histórico-políticos do país relativamente aproximados e analisar o modo como é feito tal liame. A comparação entre os resultados da análise de cada obra permite a verificação das semelhanças e diferenças nos recursos literários operados pelos autores ao explorarem estes componentes: identidade e representação histórica.

Nos livros selecionados para a pesquisa, temos, como centro, um protagonista-narrador que relata suas experiências de vida no século XX e nos primeiros anos do XXI: Valdo, personagem central de *Eu vos abraço, Milhões*, em Santo Ângelo, no Rio de Janeiro e em Porto Alegre; Walter, de *Heranças*, em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro, e Eulálio, de *Leite derramado*, também no Rio de Janeiro.

Vejamos a sinopse da vida de cada um. O primeiro, após vivenciar momentos invulgares, num curto período (1929-31) no Rio de Janeiro, retorna ao sul onde se torna próspero empreendedor no ramo de energia elétrica, tendo existência trivial, sem grandes atribulações. O segundo, tendo contado com uma infância tranquila, torna-se um boa-vida na juventude e, a partir da herança familiar, faz fortuna na construção civil e, depois, no mercado financeiro, experimentando longo período de ventura econômica. O terceiro,

Identidade e representação histórica em romances brasileiros contemporâneos

nascido em berço esplêndido, descendente de família de empresários, tem infância e adolescência ditosas, mas passa a maior parte da existência no infortúnio e na insignificância.

Guardadas essas e outras diferenças, o elemento de afinidade ou analogia entre os três protagonistas-narradores, no presente da narração, embora tendo percursos diversos, é o fato de, além de estarem próximos do final da existência, serem homens brancos de algum modo ligados à burguesia: Valdo, empresário médio, mas estabilizado; Walter, empresário muito rico, e Eulálio, o descendente de empresários, vive na pobreza, mas supõe participar ainda da burguesia dado o afortunado passado da família.

Tais diferenças e tais semelhanças remetem-nos à questão da identidade, o que exige levantar proposições acerca desse conceito.

Ken Plummer, além de lembrar que tal palavra é derivada da raiz latina *idem* que tem significado de igualdade e continuidade, destaca ser longa a história do termo, “[...] que examina a permanência em meio à mudança e a unidade em meio à diversidade.” (PLUMMER, 1996, p.369). Para o autor, nas ciências sociais – diríamos nas ciências humanas – a reflexão sobre identidade tem duas orientações fundamentais, por ele nomeadas de “psicodinâmica” e “sociológica”. A linha psicodinâmica tem origem na teoria de Freud sobre identificação que “[...] enfatiza o cerne de uma estrutura psíquica como tendo uma identidade contínua (embora, em geral, conflitante).” (PLUMMER, 1996, p.369) Para Lichtenstein (apud PLUMMER, 1996, p.369), tal estrutura constitui “[...] a capacidade de permanecer a mesma em meio a uma mudança constante.” O psico-historiador Erik Erikson (apud PLUMMER, 1996, p.369) foi quem melhor desenvolveu tal conceito, vendo a identidade como “[...] um processo ‘localizado’ no cerne de sua cultura comunal, um processo que estabelece, na verdade, a identidade dessas duas identidades.”

A análise das personagens dos romances em pauta leva-nos a considerar, primeiramente, a ideia de identidade como uma estrutura psíquica contínua, a despeito de determinadas modificações. Os protagonistas, sobretudo os de Silviano Santiago e Chico Buarque, possuem, de certa maneira, o que se poderia chamar de traços

psíquicos centrais e contínuos: a ambição e a falta de escrúpulo em Walter e a debilidade e a ingenuidade em Eulálio que, tanto num como no outro, acentuam-se ao longo do tempo e, em Valdo, a rebeldia de juventude e o desejo de justiça, prematuramente reduzidos. Como se pode notar nos relatos, tais traços centrais do modo de ser ampliam-se em Walter e Eulálio e perdem ímpeto em Valdo, não simplesmente com o passar do tempo, mas pela possibilidade de adensamento ou propensão ao esvaziamento desse cerne que, a nosso ver, provém das condições sociais, políticas e econômicas do país – ou da história da nação – conforme estão representadas nos romances.

Construção de identidade em contexto propício

Walter Ramalho, de *Heranças*, sujeito obstinado e desprovido de integridade moral, ao longo da vida, utiliza-se não apenas de métodos ilícitos para ultrapassar os obstáculos contrapostos a seus desígnios, mas até do assassinato da irmã: “Depois que **joguei** Filinha [a irmã] para escanteio, a ambição não podia se limitar às margens de lucro métrico lineares [a loja de armazém herdada do pai].” (SANTIAGO, 2008, p.134, grifo nosso).

Ele mesmo, como narrador, além de contar as contravenções que comete, esparge no livro informações sobre sua personalidade adequadamente adjetivadas: “Se já não me qualificaram de **cabotino** [...]”. (SANTIAGO, 2008, p.16, grifo nosso); “Nessa [o fato de convencer, por diferentes meios, até com dinheiro, as diferentes namoradas a fazerem aborto] e alguma outra matéria, não sou definitivamente uma pessoa de bem. Em desespero, posso ter – e tenho tido – raciocínios e atitudes de **canalha**.” (SANTIAGO, 2008, p.22, grifo nosso) E ainda: “A alavanca do pessimismo [“sentimental”] não era o excesso de poder e a falta de amor e, sim, o **cinismo juvenil**.” (SANTIAGO, 2008, p.178, grifo nosso) Ao relatar a preparação do motorista que deveria posar de *playboy* em viagens com documentos – “segredos financeiros” – que não poderiam ser apreendidos, utilizando, para tanto, carro Mercedes-Benz, bolsa Adidas com fundo falso, “enxoval de milionário”,

Identidade e representação histórica em romances brasileiros contemporâneos

escreve: “Associados ao carro luxuoso e às praias do Rio, vestimentas e apetrechos desportivos importados iludiriam o agente rodoviário insensível ao excesso de coerência, típico de **trapaceiro profissional**.” (SANTIAGO, 2008, p.183, grifo nosso) Quando narra o envolvimento com a filha de um “ex-dono de terra mineiro, falido”, diz: “Encontrava terra virgem, onde lavrar minha lábria de conquistador **inveterado e canalha**.” (SANTIAGO, 2008, p.195, grifo nosso) Em seguida, contando o momento de fazê-la aceitar o aborto, descreve o trio: “Filha encantadora, pai falido e namorado **velhaco**.” (SANTIAGO, 2008, p.195, grifo nosso)

Naturalmente, ao leitor cabe desconfiar do que diz esse narrador que tanto se deprecia. No entanto, a ascensão na escala sócio-econômica, ou melhor, econômica e social, de certo modo rápida e, sem dúvida, radical deve-se ao arguto aproveitamento das mudanças políticas e econômicas no país. Tendo, após o assassinato da irmã na década de 1950, herdado a loja de Armarinhos São José, vende o estabelecimento na década de 1970 e volta-se para a indústria de construção civil e o ramo imobiliário, então em pleno vigor, graças à política do **milagre** econômico da ditadura militar. Mais tarde, toma o caminho que se apresenta mais favorável no contexto do país após a ditadura: a especulação no mercado de capitais; multiplica assim a fortuna, vira milionário.

Podemos notar, na síntese da história da personagem, como sua ambição – ou, digamos, a realização dela – foi favorecida e mesmo impulsionada pelas diferentes fases econômicas por que passou o país, conforme sua representação no relato. O ótimo proveito do crescente mercado e das condições proporcionadas pelo regime ditatorial para a indústria de construção civil não é realização de uma personalidade qualquer, ao acaso, mas do desejo premente de ascensão do protagonista. Do mesmo modo, aproveitou a ampliação dos negócios na Bolsa de Valores para atingir ganhos talvez inimagináveis em outro momento da história econômica nesse tipo de atividade.

Walter expressa, em suas memórias, práticas e juízos de valor típicos da camada social a que ascende, a dos novos-ricos. É provável que seja derivada disso a solidão em que vive na maior parte do

tempo, em especial quando, doente, no final da vida, escreve suas memórias.

Marx (2004) observou como os efeitos da ação adúlteradora do dinheiro sobre o ser social, suas reações e consciência, foram artisticamente registrados nas obras de grandes escritores como Shakespeare, Goethe, Cervantes, Balzac, Stendhal. Tendo como premissa tal constatação, Leandro Konder (2002, p.46) diz que, no capitalismo, “[...] o dinheiro passa a ser encarado como um poder capaz de substituir todos os valores, ocupando o lugar deles.”.

Os valores medidos em cifrões claramente levam Walter Ramalho a realizar tal substituição. A anulação do princípio de dever, “o apagamento das virtudes”, tornaram-no, como dizem Mello e Novais (2009, p.102) sobre esse tipo de indivíduo, “[...] uma espécie de homem que passa a vida calculando quantidades de prazer e dor, à procura de níveis mais altos de felicidade pessoal”, dependente da “[...] disciplina mecânica imposta pelo dinheiro.”

Werner Sombart (1973), em “O homem econômico”, discute as mudanças na mentalidade econômica dos séculos XIX e XX, classificando os empresários do século XX em alguns tipos. O importante, para nosso escopo, é a menção do autor à valorização do lucro entre os traços comuns a tais tipos: “[...] o empresário *deseja* realizar negócios prósperos e para isso se vê *obrigado* a perseguir o lucro [...]”. (SOMBART, 1973, p. 315, grifo do autor).

Entretanto, diz também o estudioso, não é o incentivo do lucro que move o empresário, mas o interesse por sua empresa. Ainda que tenhamos que considerar que Sombart trata do empresário europeu e norte-americano, vale observar que Walter Ramalho quer simplesmente ascender econômica e socialmente, não cabendo nos tipos relacionados pelo autor e, não tendo vínculo com a empresa (loja, construção civil), desfaz-se dela sem mais delongas. Para ele, cabe uma afirmação de Sombart que se escuda numa citação: o perfeito homem de negócios é aquele cujo “[...] segredo de seu triunfo se explica simplesmente por um desapego total a todo escrúpulo.” (IOLLES apud SOMBART, 1973, p.326).

*Identidade e representação histórica em
romances brasileiros contemporâneos*

É oportuno lembrar, para ter-se um perfil mais completo do protagonista, que ele narra também as peripécias de sua ativa e impetuosa vida sexual e vangloria-se disso. Dada sua “mediocre e frustrante formação educacional” (SANTIAGO, 2008, p.114) – pois não conseguiu ser aprovado no vestibular (tentou 3 vezes) – para transformar “o impetuoso e desastrado adolescente” em “engenhoso fornicador milionário” e relacionar-se com as “mocinhas casadoiras” (jamais se casaria) exibia descaradamente suas posses. Sobre esse fato, escreve: “De passagem, informo que pouco ou nada me preocupava a indigência ética do reclame. [...] Preocupava-me mais a indigência educacional do candidato ao coração das moças da boa sociedade belo-horizontina. Espírito de garanhão, moral de comerciante.” (SANTIAGO, 2008, p.114). As moças bonitas e com “beleza intelectual” tornaram-se seu alvo: “[A libido] Trazia, de quebra, a instrução proporcionada pela mulher jovem e bela e, de contrapeso, o equilíbrio social pelo pseudo-aburguesamento do *parvenu*. [...] dá cá a donzela e sua sapiência, toma lá a grana.” (SANTIAGO, 2008, p.121).

Assim, o protagonista consegue relacionar-se com moças da **sociedade** de Belo Horizonte, liberando a sexualidade e, ao mesmo tempo, além de participar da burguesia, aproveita delas as lições de “*traquejo*”. Com esse termo, refere-se não apenas “[...] às boas maneiras e à obediência às regras de etiqueta”, mas, sobretudo, à “[...] capacidade de articular achados e observações interessantes e originais em pensamentos e ideias, que bajulam e conquistam a mente alheia.” (SANTIAGO, 2008, p.116). Afasta-se, nesse ponto, do conhecido conselho do pai do protagonista machadiano, por nutrir tal “traquejo” com o conhecimento e a inteligência de que dispunham as várias namoradas. Nunca assumiu com elas compromisso como ter filho – pelo contrário, relata vários momentos em que as induz ao aborto – ou casar-se.

Tal circunstância remete-nos a Sombart (1973), que trata também da relação do homem econômico moderno com as mulheres. Sem tempo para o cortejo, não são capazes de grandes paixões amorosas e a vida sentimental torna-se apática ou envolve apenas prazeres sensuais. O caso de Walter Ramalho vai muito além dessa

limitação: ele explora as mulheres com quem se envolve, de forma não explícita, mas cruel – uma delas chega perto do suicídio –, com dinheiro e lábia.

Walter é um caso típico do indivíduo que, privado de nobres ideais, tem a existência condicionada pelo dinheiro. O vácuo de valores humanos é preenchido por opções individuais que geram tensões próprias da competição desenfreada e isolamento (KONDER, 2000). Para superar a solidão, necessita da sociabilidade, mas manipula o outro para vencer na vida. Isso tem implicações várias, entre elas, a de que o cálculo mistura-se ao afeto (KONDER, 2000).

O papel do protagonista como narrador leva-nos também a considerar as relações entre a construção da identidade e o desejo de relatar a vida. Walter, o cabotino (como confiar em suas palavras, ainda que próximo da morte?), diz que é para entender-se que escreve. Entre as muitas e muitas vezes que se dirige ao leitor – cuja forma quer imitar o narrador machadiano – temos:

Só me interessam – possível leitor destas páginas – os atos de vida que não cheguei a compreender e os acontecimentos que permanecem como incógnita. [...] Pela correspondência entre os dados decifrados de episódio vivido e as criptografias dum outro e pelo jogo entre o incompreensível e o já solucionado e assimilado pela consciência, é que irei destrinchar minha experiência de vida para melhor comunicá-la a você, que porventura venha a se interessar por ela. (SANTIAGO, 2008, p.16).

O trecho pode levar o leitor à suposição de que está frente a um novo Paulo Honório a querer compreender os motivos do suicídio da mulher e da solidão no momento em que escreve suas memórias. Todavia, na maior parte do romance, o que parece que Walter Ramalho não entende são os motivos pelos quais uma ex-namorada, advogada rica, deixou-o fora do testamento ou por que ele se apaixonou por Marta que o usou para não ser presa e o traiu. Paulo Honório questiona seu próprio modo de ser; Walter Ramalho, o dos outros, ou das outras. Porém, a escritura das memórias pelo protagonista de *Heranças*, conforme ele mesmo informa, deriva da

Identidade e representação histórica em romances brasileiros contemporâneos

necessidade de confrontar-se com o fratricídio que lhe proporcionou o começo da escalada rumo à riqueza. É esse fato que o impele, na velhice e com a proximidade da morte, a narrar a sua vida e a escolher, como herdeiro para a fortuna criminalmente iniciada, o ex-cunhado, pipoqueiro, um tanto corcunda, que ele mesmo afastou da irmã ao assassiná-la. Há, portanto, o desejo de reparação. Embora remorso não entre em jogo no livro, nota-se certa distância entre o romance de Silviano Santiago e *Memórias póstumas de Brás Cubas* visível êmulo do autor. Se ambos os protagonistas vangloriam-se de não ter tido filhos, o de *Heranças* faz algo inesperado relativamente ao perfil acanhado construído ao longo da narração. Contudo, considere-se, Brás Cubas não chegou a ser assassino.

Ao rememorar o passado – no computador como faz questão de frisar várias vezes – Walter Ramalho, com a saúde muito abalada e na condição de velho que já não tem o controle do corpo, pergunta-se:

Para que recriei o passado de comerciante, construtor civil, empresário imobiliário e financista? Teria sido só para anunciar a todos os detratores que, em virtude das circunstâncias, estaria jogando no oceano da desesperança a possibilidade de crepúsculo e de aurora para o capital acumulado? (SANTIAGO, 2008, p.365).

O que se lê na página seguinte não deixa dúvida sobre a decisão tomada, que é deixar a herança para Vitorino – o ex-pipoqueiro que, ao que tudo indica, amava Filinha e por quem era amado – o que exige a difícil tarefa de localizá-lo após tantas décadas, obstáculo que o protagonista vence como sempre.

A personagem central de *Heranças* considera mesmo esse ato como símbolo do ápice de seu percurso de empreendedor:

Quando a sucessão de fatos ganha forma e se adianta à intenção do homem, arredondando-se pelo poder da fatalidade, quando o destino proposto pelos fados se deixa moldar e existir pela vontade do realizador e chega ao outro como algo de concreto,

a realidade ganha significado surpreendente. [...] O livro santo fora escrito pela sucessão de fatos que se assemelhavam ao acontecimento que eu, por exigência da fatalidade e do destino, arramava para o bem de Vitorino. (SANTIAGO, 2008, p.380).

Vale ressaltar ainda uma característica fundamental da escrita de Walter que chama mais a atenção ao ser comparada à maneira de Eulálio, o protagonista de *Leite derramado*, contar sua vida. Na maior parte do relato, a geografia dos lugares é descrita com precisão, sem nenhum arroubo subjetivo. A indicação dos trajetos da personagem serve mesmo de guia seguro a quem por ventura deseja saber como eram os itinerários belo-horizontinos na época em pauta. Da mesma forma, descreve o que vê da cobertura em que passa a morar, na década de 1980, no edifício que constrói no terreno em que ficava a casa paterna:

Da amurada lateral direita da cobertura, podia-se ver a Belo Horizonte dos primeiros funcionários públicos. As ruas do perímetro urbano se cruzavam em ângulo de 90 graus. A cortá-las, em quase 45 graus, estavam as avenidas Afonso Pena e Amazonas. Contra o horizonte, destacava-se o amontoado de arranha-céus do centro da cidade. (SANTIAGO, 2008, p.35).

A longa descrição cuja citação interrompemos, revela também o que observa pela amurada da frente, de tal maneira que se tem uma visão quase completa da cidade contemplada do alto. É desse modo, como observador distante, que o protagonista mostra os espaços. No entanto, ao pressentir o final da vida, frente ao tribunal particular já que burlara o da justiça, o *modus operandi* muda um pouco e a visão do mar traz laivos de subjetividade:

Aqui à beira-mar, diante da imensidão infinita do horizonte atlântico, entrego-me finalmente ao tribunal da consciência.
[...]

Identidade e representação histórica em romances brasileiros contemporâneos

Através das janelas envidraçadas do apartamento, investigo o movimento cadenciado das ondas no oceano, que se amainam pela manhã. A brisa marítima galopa nas folhas das amendoeiras e nas palmas. Sinto-a pelos olhos, não a sinto na pele. [...] O oceano calmo e acinzentado contrasta com o gingado carnavalesco das árvores e o fluxo em retas paralelas dos automóveis. Só o tapete de areia dourada permanece tranquilo e solitário, semelhante ao gramado das pradarias inglesas. (SANTIAGO, 2008, p.107-108).

É como se, no momento de relatar o desejo e o ato de reparação, certo relaxamento da tenacidade permitisse o emergir da subjetividade. Se o ato de narrar a vida tem o intuito de expiar a culpa pelo fratricídio, não parece que isso o incomodou muito enquanto, obstinadamente, realizava a vontade de enriquecer a qualquer preço.

Construção de identidade em contexto adverso

Eulálio, narrador-protagonista centenário de *Leite derramado*, originário de família da fina-flor da elite brasileira do Império e da Primeira República, apresenta como traço central de seu modo de ser a falta de energia acompanhada de ingenuidade. Tais características contrastam vivamente, de um lado, com as de seus antepassados e, de outro, com as do protagonista de *Heranças*. Seu percurso existencial e o da família – da riqueza e da ostentação à pobreza – por ele reconstituído, compõe a saga dos Assumpção. A ascensão faz-se por meio do ativismo dos antecedentes e a decadência, da inépcia do protagonista; nas duas direções, crescente e decrescente, os acontecimentos são incrementados ou possibilitados pela junção entre o modo de ser das personagens e as diferentes condições sócio-históricas nacionais. Cada antepassado, representante de uma determinada geração, liga-se ao poder, conforme o regime político e os ares da economia.

O trisavô teria chegado ao Brasil com a família real (1808), não como um acompanhante qualquer da corte na viagem ultramarina, mas como “confidente de dona Maria Louca” (BUARQUE, 2009, p.50). O bisavô fez fortuna como traficante de escravos e

recebeu, de D. Pedro I, o título de barão dos Arcos. O avô, por sua vez, protagonista de outro momento da vida do país como “figurante do Império”, salientou-se como abolicionista, foi “comensal” de Pedro II, “[...] possuía cacauais na Bahia, cafezais em São Paulo” (BUARQUE, 2009, p.15) e multiplicou a riqueza familiar.

Em novos tempos, o pai foi “um republicano de primeira hora, íntimo de presidentes” (BUARQUE, 2009, p.52). Influente nos círculos de poder:

[...] intermediava comércio de café. Tinha negócios [escusos] com armeiros da França, amigos graúdos em Paris, e na virada do século, ainda muito jovem, fez sociedade com empresários ingleses. Espírito prático, foi parceiro dos ingleses na Manaus Harbour [...]” (BUARQUE, 2009, p.52).

Ou seja, recebeu concessão para explorar o porto de Manaus.

O assassinato do pai marca o fim da linha ascendente da família e é também o início da decadência. Os negócios passam a enfrentar todo tipo de adversidade; a crise, desencadeada com a queda da bolsa de Nova York em 1929, não só interrompeu as exportações de café como aniquilou quase toda a fortuna da família.

Não obstante manter ilusões de que o nome e o *status* familiar anterior seriam suficientes para o gozo e a manutenção de privilégios, Eulálio, aos poucos, toma consciência da nova situação em que as antigas influências se esvaíam. O curso do depauperamento é, a partir desses anos, progressivo e acompanhado por desventuras outras, como a dissipação do patrimônio que, sem meios de reprodução, vai-se acabando. A adversidade da família é linear e gradativa: os descendentes – filha, neto, bisneto – são, em geral, estéreis, ociosos, parasitas. O tataraneto é ativo traficante de entorpecentes.

Do palacete em Botafogo e do chalé em Copacabana, passando pelo apartamento exíguo na Tijuca, a personagem termina os dias numa casa de um só cômodo na periferia. Riqueza, poder, privilégios, luxo são ou deveriam ser reminiscências remotas. Todavia, apesar de ser o fim da linha dos Assumpção, Eulálio não perde a pose de classe que o identifica. Mesmo arruinado, procura,

Identidade e representação histórica em romances brasileiros contemporâneos

todo o tempo, demarcar sua superioridade face aos subalternos por meio da reafirmação, unilateral, de valores culturais que se revelam no comportamento como garantia da manutenção e reprodução de privilégios classistas.

Isso fica evidenciado no relacionamento com os empregados – enquanto, bem ou mal, podia manter o *status* de patrão –, tratados com menosprezo, especialmente quando negros ou mestiços. O mesmo tipo de tratamento era reservado a outros profissionais que considerava subalternos. Relaciona-se com eles com ar senhorial – o que provoca situações cômicas – como se deversem permanecer na condição de subserviência, pois, para ele, nasceram para servir os mais abastados ou favorecidos. Trata-se, de fato, de uma forma comportamental que busca – ou supõe – perpetuar determinados padrões de relações do passado escravocrata que acabaram fazendo parte da constituição da identidade da burguesia brasileira. O protagonista externa conduta típica de setores decadentes da elite, que procuram manter privilégios e prestígio social, alicerçados no poder econômico e político de um passado bem-aventurado.

Mesmo que esses valores e formas de comportamento sejam aparentes, eles tiveram, ao longo do tempo e em determinados espaços sociais, a função precípua de distinguir castas e estamentos, classes e camadas sociais e conferir condição de superioridade a grupos, famílias e indivíduos, visando manter certos elementos de distinção, prerrogativas e vantagens.

É à permanência desse modo de identificar-se que se deve, entre outros, episódios como o que segue. Estando no que qualifica como “hospital infecto”, Eulálio emite o lamento: “Seria até cômico, eu aqui, todo cagado nas fraldas, dizer a vocês que tive berço.” Lembra que nem tem mais roupa para sair de casa:

Do meu último passeio, só me lembro por causa de uma desavença com um chofer de praça. Ele não queria me esperar meia horinha em frente ao cemitério São João Batista, e como se dirigisse a mim de forma rude, perdi a cabeça e alcei a voz, escute aqui, senhor, eu sou bisneto do barão dos Arcos. Aí ele me mandou tomar no cu mais o barão, desaforo que nem lhe

posso censurar. [...] Agi como um esnobe, que como vocês devem saber, significa indivíduo sem nobreza. (BUARQUE, 2009, p.50).

A comicidade da situação é aumentada pela afirmativa final que indica ter ele apenas reagido momentaneamente como esnobe, mas não ser isso, por não ser “indivíduo sem nobreza”.

A par do itinerário descendente da vida familiar, o protagonista narra o casamento precoce com Matilde, adolescente voluptuosa, mulata e filha bastarda de um deputado correligionário de seu pai. O casamento – de curta duração, ensombrecido pelas diferenças de classe e os ciúmes doentios do protagonista – acaba com o inexplicável desaparecimento da jovem esposa.

Único impulso forte que tem Eulálio é o desejo por Matilde – seria, esse traço identitário do protagonista, resquício do traço atribuído aos proprietários portugueses: a atração por mulatas? – que leva ao casamento com ela a despeito da resistência da mãe. As características de Matilde, de certa forma, coincidem com aquelas das personagens femininas mulatas de nossa literatura estudadas por Teófilo Queiroz Júnior (1975) em *A mulata e o preconceito de cor: a beleza, a extroversão, a sensualidade* – com que tem a ver a desenvoltura na dança. Quase se diria que Matilde se aproxima de Rita Baiana, ou seja, serve para a relação sexual, mas não para casar, como conclui Queiroz em relação às personagens mulatas de que trata.

Preconceitos de vária ordem – de classe, de cor, contra nordestinos (sobre ricos “homens gargalhantes”, escreve na p.58: “É essa gente do Norte, costumava dizer meu pai [...]”) – compõem a identidade de Eulálio e a da família. Justamente o fato de apaixonar-se desmedidamente por uma mulata é o traço que completa a identidade do brasileiro branco, português ou descendente de portugueses, de acordo com o imaginário nacional.

Retomando a história de Eulálio, apresentada aos leitores aos trancos e barrancos, o marido abandonado pela mulher passa o resto da vida martirizado, sem conseguir entender o que aconteceu. Centenário, confinado no hospital, elabora sua autobiografia, con-

Identidade e representação histórica em romances brasileiros contemporâneos

tando – às vezes para a(s) enfermeira(s), às vezes para a filha ou até para o médico ou para si mesmo – os acontecimentos de sua vida. Assim, fazendo a autobiografia, constrói sua identidade por meio do relato do passado que caminha num vaivém de incongruências, anacronias, repetições. Os motivos para o desaparecimento de Matilde variam muitíssimo conforme diferentes passagens do romance. É exatamente o oposto da escrita que se quer ordenada, objetiva e clara de Walter Ramalho. A maneira de compor as respectivas autobiografias imitam o modo de ser dos dois protagonistas, opondo-se o cálculo e a inépcia.

Identidade e contexto: aproximações efetivas

O protagonista do livro de Moacyr Scliar, de origem modesta, filho de capataz de estância, passa a adolescência revoltado com a postura do pai, humilhado pelo patrão tirânico e cruel. Sua vida sofre reviravolta quando, casualmente, em fins da década de vinte do século passado, conhece Geninho – filho de sua professora –, comunista que se torna seu guia ideológico. A revolta com a condição do pai é aumentada com as orientações do militante do Partido Comunista Brasileiro e com a leitura do Manifesto do Partido.

A pedido do amigo Geninho – perto da morte prematura dele – Valdo vai para o Rio de Janeiro à procura do dirigente comunista Astrojildo Pereira para que este o transforme em quadro político do PCB e dirigente do proletariado na revolução socialista. Viaja num vagão de carga, presumindo um destino revolucionário. No vagão, conhece a jovem Chica com quem se inicia na vida sexual e por quem se apaixona perdidamente. Supõe que, no Rio de Janeiro, invadiria o palácio do Catete e levaria ao triunfo o comunismo no Brasil.

Já na capital da República, vive uma série de aventuras e desventuras. Faz contato com o PCB, mas não ingressa em suas fileiras e tampouco consegue aproximação com o líder comunista que estava em Moscou. Enquanto espera por sua volta, trabalha nas obras de construção do Cristo Redentor, tornando-se, por ironia, agente partícipe do grandioso monumento de devoção da Igreja

Católica, justamente ele que se julgava ateu e para quem a religião era o “ópio do povo”.

Quando recebe a notícia do regresso de Astrojildo Pereira, além de não conseguir estabelecer o tão esperado contato, é informado de que o líder caíra em desgraça e fora afastado da direção do Partido. Fica ainda mais desapontado ao saber que o grande homem, que imaginava como Stalin, estava escrevendo artigos de crítica literária para a “imprensa burguesa” principalmente sobre o reacionário Machado de Assis. Além disso, o que era pior, tornara-se vendedor de bananas para sobreviver (SCLIAR, 2010).

Para agravar ainda mais as adversidades de Valdo, ele é atropelado, permanecendo por longo tempo inativo num hospital para indigentes. Desencantado com o comunismo – a que, de fato, nunca se ligou – muda-se para Porto Alegre, onde se casa com Chica e, passando a dedicar-se ao ofício que aprendera no Rio de Janeiro, o de eletricitista, chega a empresário bem sucedido: “Abri uma empresa que cresceu muito, ganhei dinheiro. Não enriqueci, mas sempre tive o suficiente para viver bem.” (SCLIAR, 2010, p.243).

Com a desilusão, perde o gosto pela política e vê diminuído o desejo de evitar as iniquidades sociais – “Acompanhava a luta dos comunistas pelos jornais.” (SCLIAR, 2010, p.246) De vez em quando, colabora com algum político ou partido, porém, “[...] por puro interesse: negócio é negócio. Eu queria estar bem com o governo, de esquerda, de direita, de centro; prestava serviços para órgãos públicos, precisava daquilo para ir tocando a empresa.” (SCLIAR, 2010, p.247).

Embora desencantado – “[...] tenho mais saudades do que rancores” (SCLIAR, 2010, p.246) – não se considera um anticomunista ressentido ou um renegado, pelo contrário, mantém na memória boas lembranças “[...] da visão dos comunistas que me animava, a visão de um mundo justo, igualitário.” (SCLIAR, 2010, p.246).

A atitude resignada é acompanhada de palavras e práticas contaminadas pelo clientelismo e pelo fisiologismo – apoio a qualquer governo, seja quais forem suas concepções e ações, troca de favores com políticos e/ou governantes, para conseguir compensações.

Identidade e representação histórica em romances brasileiros contemporâneos

Portanto, ao mesmo tempo que preserva vaga saudade do projeto igualitário, reproduz, em sua práxis, o que há de mais perverso na cultura política brasileira².

A autobiografia de Valdo – que permite a reconstrução de sua identidade – chega ao leitor com o propósito de ser uma carta, rememorando suas experiências, em resposta a pedido do neto norte-americano. Menciona os problemas físicos que o afligem no momento da escritura da autobiografia: “Poderia ser mais feliz, se não tivesse essas dores pelo corpo, se escutasse melhor, se enxergasse melhor... se urinasse melhor já seria uma coisa muito boa.” (SCLIAR, 2010, p.10).

De todo modo, na construção um tanto precária – no que diz respeito à identidade psico-ideológica – do protagonista em *Eu vos abraço, Milhões*, na parte que importa da vida da personagem, há o que Agnes Heller (1983), em “Experiência cotidiana e filosofia”, de *A filosofia radical*, chama de “valores-guia morais” – coragem, honestidade, justiça e amizade. Nas personagens centrais dos dois livros anteriormente analisados esses mesmos valores estão em jogo, mas, pelo avesso.

Identidade e contexto: semelhanças e diferenças

No que se refere às semelhanças, os três livros analisados, além de empregarem o mesmo procedimento narrativo – autobiografia de personagem de ficção – apresentam, como protagonistas-narradores, homens com bastante experiência de vida, idosos e doentes. Se tais personagens não estão no leito de morte, encontram-se próximo dele, como também o protagonista de *Olho de rei*, de Edgard Telles Ribeiro (2005).

² Fernando Henrique Cardoso (1972, p.175-176), ao analisar o comportamento dos industriais brasileiros nos anos 1950/60, conclui que “[...] a única forma possível de ação política que se apresenta aos industriais [...] consiste na participação pessoal no jogo de compromissos que a política de tipo patrimonialista ainda dominante oferece aos que têm recursos para arcar com o ônus do clientelismo político.” Essa constatação, cremos, serve também para empresários, como é o caso da personagem Valdo e também de Walter.

Em estudo sobre autobiografia convencional, Miraux (2009) escreve que a mais autêntica é aquela do escritor moribundo em que o sujeito do enunciado encontra, no diário, o sujeito da enunciação. Embora nos relatos de que tratamos não tenhamos diário, mas, claramente, memórias, ainda que sob roupagens de carta em Valdo, de relato oral em Eulálio, podemos dizer que o sujeito do enunciado encontra o da enunciação nessas autobiografias fictícias.

Se os narradores dos romances que analisamos, possuem ou deveriam possuir, portanto – como os narradores machadianos, D. Casmurro e Brás Cubas, um, na velhice, e outro, depois da morte – a autoridade própria de doentes terminais, não há nada em comum entre eles e os narradores prezados por Walter Benjamin no que se refere à possibilidade de transmissão de conhecimento, pois os protagonistas machadianos e aqueles aqui analisados são típicos narradores de romance e não de narrativa oral em que cabem conselhos e ensinamentos derivados da experiência. O que temos em Machado de Assis e nos romancistas contemporâneos em pauta é o ensejo de apresentarem-se narradores que não têm nada a perder por estarem no final da vida – ou depois dela –, podendo o leitor, teoricamente, contar com a autenticidade da identidade que constroem. Certamente, o leitor precavido, apesar disso, trata de não confiar de forma plena no que lê, em especial no que dizem Eulálio – dadas a ingenuidade e fragilidade que levam ao vaivém e às contradições do relato – e Walter que, a despeito do cinismo e da canalhice que o identificam, quer, com a escrita de sua vida e a exposição de sua atitude, ter alguma diminuição na responsabilidade pelo crime cometido.

Temos, portanto, como semelhança, o fato de os três romances serem autobiografia de personagem de ficção que detém a condição de moribunda e alguma autoridade que lhe é própria.

Também, como típicos narradores de romance, os sujeitos dos livros de que tratamos vivenciam a higienização da morte mencionada por Benjamin (1985), que afasta a possibilidade de a voz de autoridade ser ouvida por muitos. Valdo encontra-se numa casa para idosos. Walter, ainda que esteja vivendo no “quarto dos últimos anos, deitado na cama” (SANTIAGO, 2008, p.359) do

*Identidade e representação histórica em
romances brasileiros contemporâneos*

próprio apartamento, sua morte não provocará nenhuma movimentação familiar ou social. Não mantém relações com parentes nem com amigos e cuidara já de pagar a funerária para encaixotar-lhe o corpo, para ter a cova e para o enterro no cemitério de São João Batista.

O centenário Eulálio também está num hospital; embora o local seja por ele considerado “infecto”, tal espaço pode permitir a morte longe dos poucos parentes que lhe restam e dos olhares dos vizinhos do cômodo em que afirma estar vivendo.

Já no que se refere às histórias, as autobiografias são dessemelhantes e cada um dos três escritores fixa-se em diferentes passagens da vida do protagonista. Valdo rememora um momento do passado em que tinha esperança de criação de uma sociedade liberta de injustiças; Walter evoca experiências e atos relativos, sobretudo, à conquista de ascensão e destaca o valor da ordem que reproduz as diferenças sociais. Já as memórias de Eulálio, naturalmente também governadas pelo passado, prendem-se à nostalgia de um tempo progresso e sem volta.

Um ponto de convergência entre as três narrativas é, não apenas a presença clara de diferenças sociais, mas o fato de que tais diferenças constituem o móvel das narrativas, tenha sido ou não tal condição intenção precípua dos autores. A família de Walter Ramalho pertencia às camadas médias, mas ele ascende bastante econômica e socialmente. A de Eulálio fazia parte da alta burguesia, mas, na maturidade, ou mesmo antes disso, ele é alijado dela e é contra a burguesia que Valdo se revolta ao ver o pai humilhado pelo dono da fazenda de que era empregado, porém, posteriormente, torna-se um tipo de burguês. Assim, é possível considerar que, de certo modo, o centro das histórias é a burguesia: os efeitos danosos da queda da família de Eulálio dessa classe social; o desejo de a ela pertencer movendo Walter Ramalho ao opróbrio e o desejo de evitar as diferenças sociais, mobilizador da aventura da juventude de Valdo.

São, portanto, construídos três protagonistas que representam tipos humanos distintos, mas cuja elaboração mostra o que diz Stuart Hall (1996) em conhecido estudo sobre identidade: de acordo com

a concepção de identidade derivada do pensamento psicanalítico, ela não é inata, forma-se com o tempo. Além disso, tomando-se a definição de sujeito de John Locke (apud HALL, 1996, p.7) como tendo a “mesmidade (*sameness*) de um ser racional”, podemos considerar que tanto Walter Ramalho quanto Eulálio mantêm o traço essencial que os identifica: a ambição desmedida de um e a fraqueza de outro. No meio deles, temos Valdo que, pode-se dizer, tem propensão para a ação e para o desejo de justiça e que, mesmo vendo seu sonho de igualdade social fracassar, considera o momento em que procurou efetivar esse ideal como o mais significativo de sua vida.

No caso de Eulálio, cabe lembrar a semelhança com D. Casmurro, pois, tanto Matilde quanto Capitu são construídas pelos maridos como mulheres fortes e extrovertidas, em visível contraste com o recato e a pouca virilidade dos protagonistas, sem falar do principal – os ciúmes de ambos em relação às respectivas esposas. Destaque-se ainda a personalidade decidida das mães dessas duas personagens – Bento Santiago e Eulálio – que funcionam como incremento à debilidade dos filhos.

Walter, por sua vez, tem como par Paulo Honório e, de certa forma, também João Romão, que, em consonância com o livro de tese que lhe dá abrigo, tende à configuração caricatural. O traço peculiar que os identifica, a ambição, leva-os à realização de sua vontade pelas circunstâncias oferecidas pelo contexto social e histórico reconstruídos nos respectivos romances. No caso de *O cortiço*, é o início da modernização sócio-econômica do Rio de Janeiro que permite ao português explorar trabalhadores braçais. O surto de capitalismo vivido pelo país nos anos 1930 alavanca o desejo de Paulo Honório de ser latifundiário do mesmo modo que a crise advinda com a revolução de 30 – para aqueles que pertenciam a posições políticas opostas aos vencedores – contribui fortemente para a derrocada econômica que acompanha a desintegração do dinamismo pessoal provocada pelo suicídio da mulher.

Em Paulo Honório, a incapacidade de perceber o outro e de respeitá-lo, a cegueira social e conjugal, é claramente atribuída à rudeza da vida “agreste”, o que pode ser creditado ao fato de ser filho abandonado e de ter tido uma infância bastante precária. Apesar

Identidade e representação histórica em romances brasileiros contemporâneos

disso, como mostra Antonio Candido (1969) com a lucidez de sempre, em “Ficção e confissão”, na construção da identidade de Paulo Honório centrada no monolito da ambição – configurada no desejo de ascensão por meio da posse de São Bernardo – são apontadas fissuras como o fato de apaixonar-se por Madalena e realizar um casamento por amor. Tal constituição identitária que contém brechas como essas permite-lhe, após o suicídio da mulher, a conscientização de seu modo de ser, da precariedade de sua vida afetiva e ensaja-lhe o autoconhecimento, assegurando assim a coerência do romance.

Na elaboração da identidade de Walter Ramalho, de um lado, não se anuncia qualquer tipo de trauma infantil, a despeito da morte prematura da mãe; pelo contrário, contou com um pai extremamente dedicado. De outro lado, o protagonista de *Heranças* aproxima-se de João Romão pelo assassinato cometido, mas, perto da morte, tenta reparar o crime deixando a herança para o ex-namorado da irmã.

A maneira de cada um apresentar sua autobiografia é espelho de seus traços identitários: o protagonista de *Heranças* traz informações claras e ordenadas e faz questão de ressaltar, várias vezes, que escreve no computador. Isso quer dizer que narra da mesma maneira como ascende: com premeditação, tenacidade e ordem. Além disso, trata-se de personagem incapaz de construir laços pessoais verdadeiros, de forma que a impessoalidade do computador e a escrita sem destinatário diegético casam-se muito bem com seu modo de ser.

Eulálio narra episódios de sua vida e de sua família de forma atabalhoada, fragmentária, sem ordem cronológica e, principalmente, desdizendo-se em algumas passagens, o que condiz com sua ingenuidade e incapacidade de percepção clara de si mesmo e do que ocorre a sua volta. Já a autobiografia de Valdo espelha o sonho interrompido, parte fundamental da identidade na juventude – que quase desaparece, mas não acaba – ao acompanhar a condição do subgênero em que pretende ser escrita: mais enxuta como se espera de uma carta em comparação com um romance e em ordem cronológica, sem muitos rodeios.

Todavia, interessa-nos, como supomos ter demonstrado, a inter-relação entre esses modos de ser e o contexto histórico e social

construído nos romances. Em primeiro lugar, vale notar que as condições sócio-históricas recriadas nas narrativas são relativamente próximas no tempo e, num certo sentido, ocorrem em um mesmo espaço – o Rio de Janeiro. A decadência da família de Eulálio e sua própria derrocada iniciam-se nos anos trinta, quando Valdo decide ir à capital da República para tornar-se um quadro do PCB e livrar o país das desigualdades sociais e das humilhações daí decorrentes. Nessa época, o pai de Walter Ferreira Ramalho estabelece a loja de armarinhos em Belo Horizonte, origem da futura empresa de construção civil do filho que, tendo posteriormente enriquecido muito com o mercado de ações, passa os últimos anos no Rio de Janeiro.

O mais importante, todavia, é como se dá a relação entre tais condições sócio-históricas e a formação identitária das personagens. Walter aproveita todas as mudanças na vida econômica brasileira como as facilidades para a construção civil e a atividade imobiliária durante a ditadura para realizar o desejo de ascensão, derivado do traço de identidade básico: a ambição.

Valdo – que tem um ideal como norte – é despertado para a realização de seus sonhos de mitigar a profunda desigualdade social pelas possibilidades oferecidas pela crescente (ainda que clandestina) atividade do PCB nos anos 30 do século passado. As muitas dificuldades de acesso ao grande líder do Partido não o fazem desanimar; é o fato de Astrojildo não mais pertencer à cúpula do partido que o decepciona.

Eulálio, incapaz, ingênuo e frágil, não consegue evitar para si próprio e para a família, o começo da decadência – finais dos anos 1920, início dos anos 30, com o *crack* da bolsa de Nova York, dificuldades para a exportação do café e mudanças no governo – que será, no futuro, total. Nesse mesmo mundo, Valdo tenta realizar seus objetivos humanitários.

Temos, portanto, pelo exposto, três tipos humanos representados por três personagens, construídos por meio de uma figuração literária que os coloca em determinada representação da vida do país, em que se veem compelidos a estabelecer certas relações sociais. O vínculo entre a elaboração identitária desses protagonistas e a

Identidade e representação histórica em romances brasileiros contemporâneos

recriação do contexto sócio-histórico suscita algumas questões para a reflexão do leitor, principalmente, a dos nexos entre concepções de mundo, valores éticos, culturais e comportamentais – enfim a práxis social proveniente de traços identitários – e as circunstâncias políticas, sociais e econômicas.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.197-221. (Obras escolhidas, 1).

BUARQUE, C. **Leite derramado**. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

CANDIDO, A. Ficção e confissão. In: RAMOS, G. **São Bernardo**. 10.ed. São Paulo: Martins, 1969. p.9-59.

CARDOSO, F. H. **Empresário industrial e desenvolvimento econômico no Brasil**. 2.ed. São Paulo: Difel, 1972.

CASTELO, J. **Ribamar**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11.ed. Tradução de T. T. da Silva; G. L. Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1996.

HELLER, A. Experiência cotidiana e filosofia. In: _____. **A filosofia radical**. Tradução de C. N. Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.57-110.

KONDER, L. **A questão da ideologia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

_____. **Os sofrimentos do “homem burguês”**. São Paulo: SENAC, 2000.

LEONEL, M. C.; SEGATTO, J. A. Autobiografia de personagem de ficção. In: _____. **Ficção e ensaio: literatura e história no Brasil**. São Carlos: Ed. da UFSCAR, 2012a. p.143-163.

_____. Refiguração do tempo histórico pela ficção. In: _____. **Ficção e ensaio: literatura e história no Brasil.** São Carlos: Ed. da UFSCAR, 2012b. p.125-142.

MARX, K. **Manuscritos econômico-filosóficos.** Tradução de J. Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.

MELLO, J. M. C. de; NOVAIS, F. **Capitalismo tardio e sociabilidade moderna.** 2.ed. São Paulo: Ed. da UNESP: Ed. da FACAMP, 2009.

MIRAUX, J. P. **L'autobiographie: écriture de soi et sincérité.** 3.ed. Paris: Armand Colin, 2009.

PLUMMER, K. Identidade. In: BOTTOMORE, T. et al. (Org.). **Dicionário do pensamento social do século XX.** Tradução de A. Cabral; E. F. Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1996. p.369-371.

QUEIROZ Jr., T. **Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira: a beleza, a extroversão, a sensualidade.** São Paulo: Ática, 1975.

RIBEIRO, E. T. **Olho de rei: romance.** Rio de Janeiro: Record, 2005.

SANTIAGO, S. **Heranças: romance.** Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SCLIAR, M. **Eu vos abraço, milhões.** São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

SOMBART, W. O homem econômico moderno. In: IANNI, O. **Teorias de estratificação social: leituras de sociologia.** 2.ed. São Paulo: Nacional, 1973. p.311-330.

“QUE O REI RECEBA A FEIA”: BELEZA E INTELIGÊNCIA EM *A MULHER QUE ESCREVEU A BÍBLIA*

Raquel Terezinha RODRIGUES

Muita gente pergunta por que me dedico à terapia de vidas passadas. Minha resposta varia conforme as circunstâncias. Quando sou entrevistado na tevê ou no rádio – e sou muito entrevistado –, declaro, de forma propositadamente reticente, que cheguei a isso por artes do destino. O resultado é, em geral, muito bom, traduzindo-se em admiradas exclamações por parte de entrevistadores e do público eventualmente presente. Destino é uma palavra de que as pessoas gostam muito [...] Que mais? Ah, sim, ela era feia. (SCLIAR, 2007, p.7 e p.14)

Este trabalho é uma proposta de leitura da obra *A mulher que escreveu a Bíblia* de Moacyr Scliar (2007). O livro é uma narrativa em primeira pessoa que gira em torno de uma mulher que, ajudada por um ex-historiador e terapeuta de vidas passadas, descobre que foi uma das mulheres do Rei Salomão e que foi encarregada, por ele, de escrever a história da humanidade, já que era a única, dentre

as mais de setecentas esposas e concubinas, que sabia ler e escrever, juntando-se a isso o fato de que ela era feia.

Moacyr Scliar, médico e escritor, de origem judaica, tem uma obra que reúne mais de sessenta livros de ficção e mais de quinze livros de ensaios. Intitulado por Regina Zilberman e Zilá Bernd (2004) de “navegador de longo curso“, segundo as autoras faltava ainda um livro que se dedicasse a estudar em conjunto a sua obra. O *viajante transcultural* vem preencher essa lacuna em sua fortuna crítica, que é composta de trabalhos acadêmicos, artigos jornalísticos etc.

Nascido em 1937 em Porto Alegre, no bairro do Bom Fim, reduto de imigrantes judeus no século XX, curiosamente não tem nome judeu: Moacyr foi uma homenagem que seus pais fizeram ao escritor cearense José de Alencar e Jaime, o segundo nome, vem pela tradição judaica de dois nomes. É o próprio Scliar que diz acreditar que nomes são recados dos pais para os filhos e que o seu, que significa “filho da dor“ é um recado de sua mãe para que ele tivesse pressa em ser um cidadão brasileiro.

Paralelamente à carreira de escritor, segue a carreira de médico e com igual dedicação se põe a escrever tanto artigos científicos quanto literários. Em 2003 é eleito para a cadeira 31 da Academia Brasileira de Letras, quase que por unanimidade, vindo a falecer em 2011, em Porto Alegre.

O objetivo desse estudo é mostrar que *A mulher que escreveu a Bíblia* vai além do relato intimista de uma personagem de ficção, como propõe o autor, ou seja, que é um texto revelador e ao mesmo tempo transgressor que diz muito mais do que ele mostra, ou seja, que os silêncios têm muito mais de esclarecedor do que ele revela.

Mesmo sabendo que são personagens de ficção, não se pode negar, inicialmente, o que o próprio nome traz no cerne de sua definição: um texto autobiográfico é aquele em que o autor, em vida, escreve sobre si mesmo, baseando-se em fatos vividos e utilizando-se da memória como arquivo de emoções. Nos estudos realizados por Lejeune (1973) são definidos como relatos retrospectivos e que estabelecem os mais variados pactos nos quais o nome da personagem coincidirá ou não com o nome da capa.

**“Que o Rei receba a feia”: Beleza e inteligência
em A Mulher que escreveu a Bíblia**

Maria Luiza Ritzel Remédios (1997), sobre a literatura confessional, diz ser essa a que se centra no sujeito, pois ele é o objeto de seu discurso. Ela a denomina como confessional ou intimista e os textos que constituem tal literatura se agrupam formando gêneros, segundo suas semelhanças, mas que o entrecruzamento entre eles é muito comum.

Contudo, em *A mulher que escreveu a Bíblia*, temos inicialmente uma personagem que escreve sobre sua vida, uma autobiografia como o próprio termo sugere, porém essa vida é de um passado mais remoto que a memória tradicional pode alcançar, ela relata uma experiência “de outras vidas”.

A teoria proposta por Jameson (1992) em seu livro *O Inconsciente Político*, apresenta a narrativa como ato socialmente simbólico. Para o autor, o lema é “historicizar sempre”; para ele, um texto nunca é abordado de imediato, e sim por camadas de interpretações prévias, o “sempre-já-lido” e que consiste na dinâmica do ato da interpretação.

Para tal, propõe que um modelo de interpretação seja usado para demonstrar as limitações dos outros códigos, mas é de fundamental importância que tal modelo considere a história, para que interprete os romances de maneira mais completa e para que se reescrevam os modelos de análise que devido às estratégias de contenção, caracterizadas pelo crítico como sendo desvios ou armadilhas da narrativa, “[...] oferecem a ilusão de que suas leituras são de alguma forma, completas e auto-suficientes.” (JAMESON, 1992, p.10)

Mas como o próprio Jameson (1992) reforça, a ideia é que se a preocupação é com o ato interpretativo, nenhuma interpretação, a priori, deveria ser descartada, é a ideia parodiada do provérbio chinês segundo o qual o uso do cabo de um machado ajuda a talhar outro, dessa forma, só uma interpretação mais forte teria sustentáculo para refutar uma interpretação outrora consagrada.

O crítico afirma que esses mesmos caminhos interpretativos podem ter seus limites superados e isso se dará se o leitor, ao ser confrontado com interpretações mais elaboradas, desvincular-se da ideia de que o texto significa apenas o que diz. Ao contrário do que possa parecer, a linguagem, de acordo com Jameson (1992)

ao citar Talleyrand, foi-nos dada com o intuito de esconder nossos pensamentos.

Nisso, Jameson aproxima-se de Schwarz ao considerar, em um estudo que faz da obra de Stendhal, que a narrativa deve ser vista como algo mais complexo do que uma simples reprodução do romanesco. Ela é o surgimento do momento dialético o qual, segundo o teórico, tem seu trabalho completo quando se percebe o desvio daquela estrutura, que serviu de ponto de partida para a análise.

Para tal, sugere que a leitura do texto deve ser feita levando em consideração as suas várias interpretações e que cada uma delas contribui de forma muito particular e fornece elementos para que elas sejam sempre superadas.

Schwarz (1997) sugere que a leitura seja feita em três etapas e que elas são claras, mesmo em uma narrativa intrincada. Entretanto, é mister que o leitor consiga fazer a terceira leitura, caso contrário, segundo o crítico, “[...] se a viravolta não ocorre ao leitor é porque este se deixa seduzir pelo texto poético e social da figura que está com a palavra.” (SCHWARZ, 1997, p. 10)

Mesmo que este estudo não seja voltado para uma análise mais apurada do aspecto recepcional da obra, utilizaram-se alguns conceitos referentes à Estética da Recepção. Dos princípios adaptados, destacou-se a noção de Horizonte de Expectativas, ou seja, o que o leitor espera da obra, a Fusão de Horizontes, quando as expectativas são atingidas e a obra é aceita e a ideia de que o leitor é responsável pelo preenchimento das lacunas que o texto proporciona e, nesse momento, ocorre a sedução.

Observa-se, contudo que, para Jameson, a obra deve ser analisada, também, levando-se em consideração as várias interpretações do texto, pois elas estabelecem uma mediação, ou seja, uma identidade entre os níveis de leitura evitando o aprisionamento do texto, favorecendo uma abertura sem, no entanto, buscar denominadores comuns, mostrando que os limites do texto podem e devem ser sempre superados.

Para que a abertura seja feita, é necessário que, segundo o teórico, além dos elementos que fazem parte do texto, historicizem-

**“Que o Rei receba a feia”: Beleza e inteligência
em A Mulher que escreveu a Bíblia**

-se também as leituras que se fizeram dele, para que a narrativa possa ser vista como algo mais complexo do que a mera reprodução do romanesco (JAMESON, 1992). Dessa forma, foram destacados alguns textos que fazem parte da fortuna crítica do autor e que estão no livro *O viajante Transcultural: Leituras da obra de Moacyr Scliar*, organizado por Regina Zilberman e Zilá Bernd. Esses textos se debruçaram sobre a obra de Scliar, dando a ela várias linhas interpretativas.

No prefácio, intitulado “Navegador de longo curso”, Regina Zilberman e Zilá Bernd fazem uma pequena “biobibliografia” e reforçam o mérito do escritor como um autor consagrado e de respeitável fortuna crítica, contudo salientam que faltava um livro que estudasse sua obra em conjunto e que congregasse pesquisadores do Brasil e do exterior, independentemente da orientação teórica. Nasce, então, *O viajante Transcultural: Leituras da obra de Moacyr Scliar*.

No primeiro capítulo: “Histórias de um escritor”, Luiz Antonio de Assis Brasil, no artigo intitulado “O Universo nas Ruas do Mundo”, também apresenta uma pequena biografia em que relata o vínculo entre autor e o bairro do Bom Fim, a sua carreira de médico e escritor, os tempos da ditadura e a sua vertente judaica que dá vida a sua carreira de escritor ao fornecer a matéria prima através das histórias escutadas nas calçadas do bairro.

Para Assis Brasil (2004, p.23), “talvez seja a maior virtude extra-literária de sua obra “judaica”: a de reconhecer que no hibridismo e na transformação reside a mais perfeita vitalidade de uma cultura.” Ressalta ainda a votação quase unânime que teve na Academia Brasileira de Letras e encerra dizendo que sua obra não foi fruto do acaso, foi resultado de um propósito e que, se no começo ele retratou as ruas do bairro, veio com o futuro retratar as ruas do mundo.

Cíntia Moscovich, em “Scliar, eleito pela ficção”, inicia seu texto pela conclusão de Assis Brasil, ou seja, pela Academia de Letras e por uma história que segundo ela, só um imortal merece protagonizar. Cíntia se refere a um episódio ocorrido três meses antes de Scliar se tornar membro da Academia. Ele recebeu um envelope que continha um trabalho escolar e uma carta da Professora Maria de

Lourdes Pereira que dizia ter guardado desde 1951 a redação desse seu aluno, e que ela vem acompanhando a carreira dele desde então. A felicidade da professora se deu quando pessoalmente Scliar foi abraçá-la, um abraço que trouxe o passado de volta.

A partir daí a autora cita a infância do escritor, a formatura como médico, seu casamento com Judith Oliven, o filho Roberto, o Bom Fim e sua posição política de esquerda que o levou a ser fichado no DOPS.

No segundo capítulo, intitulado “Leituras do Romance”, o artigo de Berta Waldman abre com uma análise de *A guerra no Bom Fim*. O artigo intitulado “*A guerra no Bom Fim: uma forma seminal?*” também faz um percurso pela infância do autor no bairro citado, relatando a saída dos judeus emigrados da Rússia. Reforça que o livro faz uma espécie de crônica que tem como propósito resgatar a memória desses imigrantes. Mostra também os conflitos e as dificuldades que esses imigrantes tentam superar e a frustração do projeto de fixá-los nas colônias agrícolas que culminou na formação do bairro.

Ao abordar *Cenas da vida minúscula*, Waldman (2004, p.59) diz que o escritor “[...] pratica a façanha de lidar com um amplo universo romanesco, que vem da Antiguidade, mais especificamente, do rei Salomão, aos nossos dias.” e encerra seu artigo dizendo que Scliar se localiza dentro e fora de seu grupo de origem e que com um estilo coloquial, uma visão crítica da realidade e a construção de personagens, acaba se destacando como representante desse encontro cultural.

No mesmo capítulo, temos o artigo de Regina Zilberman que se intitula “Capitão Birobidjan – um idealista para o século XXI”. O capitão de comportamento idealista, aos moldes de Quixote, diz Zilberman que se depara com as agruras da incompreensão alheia, mas que diferentemente de Quixote, não tem um fiel companheiro.

A leitura que Zilberman faz do livro *O exército de um homem só* mostra que este “traz para o primeiro plano a questão paradoxal proposta pelo romance anterior, *A guerra do Bom Fim*, corporificada agora por um único ser ficcional, Mayer Guinzburg” cognominado Capitão Birobidjan (ZILBERMAN; BERND, 2004, p. 69).

**“Que o Rei receba a feia”: Beleza e inteligência
em A Mulher que escreveu a Bíblia**

Para a autora, que diz ser a coerência o traço mais marcante da personagem, o fato de querer aperfeiçoar a sociedade é um sonho cada vez mais difícil de realizar, prova disso é o Capitão comandar um homem apenas, para ela os exércitos de mais de um homem são movidos por fanáticos. E conclui dizendo que a literatura e o mundo carecem de comandantes como ele.

Maria Luiza Ritzel Remédios (2004, p.79) em “A viagem, a memória e a história” mostra que “a viagem é responsável pela formação cultural do mundo e da humanidade, por isso ela é consubstancial à história, à mitologia, à literatura.” O artigo faz uma leitura comparatista de *A estranha nação de Rafael Mendes* e de *Cenas da vida minúscula*. A autora afirma que os textos tem várias afinidades, de diferentes níveis que vão desde dados contextuais até configurações semânticas. Para Remédios (2004, p.97), os dois romances revelam a preocupação do narrador com a busca da identidade: “Tempo e espaço estão imbricados nas narrativas e ligados à noção que as personagens fazem de si.” De acordo com Remédios, a concepção que os textos fazem de viagem é a marca da originalidade de Scliar, pois a diferença temática proporciona uma coincidência que é o condicionamento do leitor para que ele veja através dessa viagem a construção e a identidade cultural da nação judaica.

Em “Oswaldo Cruz e o saci ou a figuração do duplo em *Sonhos Tropicais*”, Rita Olivieri-Godet mostra como Scliar tenta unir a medicina e a literatura. *Sonhos Tropicais* se baseia na biografia de Oswaldo Cruz e no episódio da revolta da vacina. Nesse romance Scliar mostra um país doente que nada tem a ver com a *Belle Époque* aos moldes parisienses.

Voltando à temática judaica, Scliar em *A Majestade do Xingu*, fala de um sujeito que está numa cama de hospital, solitário e abandonado pela esposa. Com o mesmo nome do livro, o artigo de Luís Augusto Fischer diz ser esse um dos mais interessante romances do autor. Sua observação se dá pelo fato de que:

[...] esta leitura que coloca no centro do romance de Scliar a vida de Nutels, faz pouco justamente do que é, vistas as coisas

do ângulo literário, o maior acerto: é que aqui o romancista logrou obter, aqui (possivelmente mais que noutros momentos) uma excelente armação estrutural para a narração romanesca. Isto quer dizer que Scliar escreveu, aqui, literatura, e ótima literatura, e não pseudo-história ou pára-história. (FISCHER, 2004, p.125).

Indiscutivelmente, Scliar se estabeleceu entre nós com uma linha interpretativa que delinea o horizonte de expectativas dos leitores de forma marcante, fazendo com que sua obra seja aceita sem que haja nenhum tipo de estranhamento. Observa-se que a obra deixa suas marcas nos mais diversos tipos de leitores, com experiências e vivências bastante variadas.

Os artigos selecionados tem um foco em comum que é homenagear o escritor, ou seja, a homenagem ao homem de letras, e reconhecem sua grandeza, reforçando o que diz Jauss (1994) quando aborda o valor estético, destacando que ele decorre da percepção estética que a obra pode suscitar. É a maneira pela qual a obra vai atender, superar ou decepcionar as expectativas do público, que ele chama de horizonte de expectativas.

Vê-se que grande parte dos textos críticos faz comentários sobre a vida e obra do autor, ainda que superficialmente. O viés interpretativo pelo qual os autores optaram é de ver a obra de Scliar como representante da cultura judaica, mostrando que embora fale muito do local, se transforma em internacional, como comprovam as muitas traduções e premiações que recebeu.

Observa-se que a recepção de um leitor não é atemporal, para Jameson (1992), ela não pode ser considerada uma constante, tendo em vista que “não são essencialmente as mesmas em todas as partes”, daí a necessidade de historicizá-las.

A partir dessa idéia, verifica-se que houve uma fusão de horizontes entre os críticos e a obra, tendo em vista a sua grande aceitação. Cada crítica, a seu modo, mostrou que as expectativas não só foram atingidas, mas também ficou evidente a idéia de que o leitor é responsável pelas lacunas que o texto proporciona. A partir dessas lacunas, ocorre a sedução pelo texto, como propõe Jameson

**“Que o Rei receba a feia”: Beleza e inteligência
em A Mulher que escreveu a Bíblia**

(1992), reforçando que não houve a viravolta mencionada por Schwarz (1997).

A mulher que escreveu a Bíblia traz uma proposta diferente de escrita memorialística. O texto mostra, a partir do título, ideias antagônicas que vão se descortinando diante dos nossos olhos. A mulher que não/escreveu porque viveu uma outra vida, porque o livro foi queimado e, por fim, porque quem conta na realidade não é aquela que viveu na época de Salomão.

O livro apresenta, à priori, a história de um ex-professor de história que relata uma experiência em sala de aula que acabou determinando sua opção em seguir a carreira de terapeuta de vidas passadas. Nesse novo ofício, ele conhece uma mulher que, durante as sessões de terapia, descobre que em outra vida foi uma das esposas de Salomão. A partir daí a fala do terapeuta desaparece dando lugar à fala da mulher, não sem antes dizer que ela era feia.

Antes de iniciar seu relato, a mulher, que não tem nome, mas é marcada pela feiura que a individualiza, diz ser a “feiura” de fundamental importância para o entendimento da narrativa. E assume em primeira pessoa o relato dos acontecimentos:

A feiura é fundamental, ao menos para o entendimento desta história. É feia, esta que vos fala. Muito feia. Feia contida ou feia furiosa, feia envergonhada ou feia assumida, feia modesta ou feia orgulhosa, feia triste ou feia alegre, feia frustrada ou feia satisfeita – feia, sempre feia. (SCLIAR, 2007, p.15).

A leitura desta narrativa leva em conta a proposta inicial do artigo de analisar a obra considerando os três níveis de leitura. Dessa forma, inicia-se pelo primeiro nível, também denominado de romanesco, em que a obra é vista de uma maneira geral, são evidenciados elementos relativos à escrita de si, como representação de uma história pessoal.

Nessa perspectiva, a personagem relata que desde a sua infância ela suspeitava que era feia, a comprovação veio quando descobriu que a irmã tinha um espelho, já que na aldeia onde morava era proibido tal artefato. Por conta disso, o escriba da aldeia decide

Raquel Terezinha Rodrigues

ensinar-lhe a arte da escrita e da leitura, supostamente porque sem o atributo da beleza, um casamento seria quase impossível.

E, contudo, o tal escriba falava sério. Queria, sim, ensinar-me a escrever. Por piedade, talvez: a pobre menina é feia, nunca arranjará homem, precisa de uma compensação, de uma via de escape para sua frustração. Ou por uma certa premonição – o futuro, como se verá reservava-me uma surpresa que eu talvez estivesse adivinhando. Fosse como fosse, o certo é que me fez sentar à mesa, mostrou-me como usar o material de escrever, o cálcamo, tinta, pergaminho. (SCLIAR, 2007, p.30).

Um fato, porém, vem abalar essa vida: devido a uma aliança antiga entre o pai da moça e o Rei Salomão, ele devia ceder a filha mais velha para que a aliança se consolidasse. Aqui começa a saga da personagem, ela narra que ao se juntar às setecentas esposas do Rei e às trezentas concubinas uma característica a diferenciou do grupo: a feiura. E essa característica foi de vital importância para que, no dia em que o Rei a chamou para a noite de núpcias, o casamento não se consolidasse. Segundo a personagem “o Rei broxou”.

Ele ficou um instante em silêncio, os olhos no teto. Depois voltou-se para mim, magoado e ao mesmo tempo furioso:

– Está bem. Queres saber? Broxei. Nunca tinha me acontecido antes, mas agora aconteceu. Broxei. É uma coisa vergonhosa, mas tenho de admitir: broxei. Depois de setecentas esposas, trezentas concubinas e vários casos extras, broxei. Fracasso, fracasso total.

Bufou.

– Agora: de quem é a culpa? É tua. Quem mandou ser tão feia? Além de feia, estúpida. Estou passando por um momento de grandes dificuldades, até ameaça de rebelião enfrento. O que se espera de uma esposa em circunstâncias assim? Compreensão, paciência. Mas não. Forçaste a barra, fizeste até comício para

*“Que o Rei receba a feia”: Beleza e inteligência
em A Mulher que escreveu a Bíblia*

me obrigar a te receber. Resultado: broxura. Mas arcarás com as consequências: sairás daqui como entraste [...]. (SCLIAR, 2007, p.75).

Na segunda vez que o Rei a chamou, ela mal podia acreditar nos seus ouvidos; disse que, confusa, não sabia o que pensar. Tratava-se de uma proposta: o Rei tinha um antigo sonho, “[...] que não era só dele, mas de todas as gerações que o haviam antecedido e que a ele coubera tornar realidade.” (SCLIAR, 2007, p.87). O Rei queria um livro que, segundo ele, fosse a base da civilização. Ele queria que ela escrevesse esse livro.

Tal tarefa, contudo, não seria fácil, havia os escribas, todos homens e, como a personagem nos conta, queriam que o livro fosse escrito do jeito deles, com Eva sendo criada da costela de Adão, “[...] a mulher provando do fruto da árvore do Bem e do Mal. Em suma: a mulher cagando tudo. E aí vinha aquela história do Caim e do Abel, os dois filhos do casal (dois filhos: nenhuma filha).” (SCLIAR, 1997, p.104). Após, Moisés, as pragas do Egito, o Mar Vermelho, Josué e as muralhas de Jericó, surgem duas figuras emocionantes, Ruth e Naomi, sogra e nora, judia e moabita, exemplo de amizade.

Mas de repente surgiram Ruth e Naomi. Foi um verdadeiro choque, algo que teve o mágico poder de retirar-me da habitual apatia, de novamente mobilizar-me a emoção. A história da amizade entre aquelas duas mulheres, sogra e nora, judia e moabita, velha e moça, comoveu-me até as lágrimas. Passei horas pensando nelas, no juramento de fidelidade que trocaram. E então me sentei e trabalhei, e coloquei meu coração naquele trabalho. (SCLIAR, 2007, p.118).

A amizade com Mikol, uma concubina que conhecia profundamente o Rei Salomão, pois fora através dela que ele aprendera a arte de amar, se revelou em um sentimento muito profundo de cumplicidade.

Raquel Terezinha Rodrigues

[...] Fiquei em segundo plano, compreendes? Mas não me importei, sabia que um dia aconteceria. Fiquei como uma espécie de consultora para assuntos sexuais.

[...] E para minha surpresa ficou realmente interessada no livro que eu estava preparando. Interessada não. Maravilhada.

– Escrever uma história assim é a glória, minha amiga, a glória. Bem que eu gostaria de figurar nela. Ao lado de Salomão, por exemplo. Mas tem tanta gente. Setecentas esposas, trezentas concubinas... Impossível. Para mim não há lugar. A não ser nas reticências... (SCLIAR, 2007, p.121-122).

A morte de Mikol, a visita da Rainha de Sabá, a ideia de por um nome grego no livro “(e eu até imaginava um nome para esses livros, um nome grego, porque grego seria uma língua importante: Bíblia)”, o incêndio que posteriormente destruiria todo o trabalho e, por fim, o chamado do Rei para consumir o casamento:

Salomão esperava-me, reclinado no largo leito. Foi infinitamente gentil comigo; fez com que eu me deitasse a seu lado, acariciou-me, perguntou-me o que eu esperava dele. Na verdade, eu queria que me deixasse dormir, mas jamais formularia um pedido tão extravagante. Por isso:

– Tua boca cubra-me de beijos – eu disse, mas um tanto receosa: funcionaria, a fórmula mágica? Não estaria eu correndo o risco de uma nova decepção?

A fórmula funcionou. Deus, funcionou mesmo. O cara era bom de cama; e eu, estreando, não me saí mal. Meu ventre era como uma taça, e dessa taça ele sorveu, abundante, o vinho da paixão. (SCLIAR, 2007, p.162).

Após a “verdadeira celebração”, que a narradora diz ter sido sua noite de núpcias, ela caminhou sem ruído pelo quarto, em plena madrugada, chegou ao jardim e sem dificuldade pulou o muro e correu em direção ao sul, ao deserto, onde esperava encontrar “um

**“Que o Rei receba a feia”: Beleza e inteligência
em A Mulher que escreveu a Bíblia**

certo pastorzinho” que povoava o seu imaginário amoroso desde a aldeia paterna.

Nesse primeiro nível de leitura, *A mulher que escreveu a Bíblia* foi tratada de uma maneira geral, fazendo com que a ilusão de verdade fosse dada pelas referências às histórias Bíblicas e a inserção da personagem nessa narrativa. Destaca-se aqui, também, a referência aos elementos memorialísticos, associados com a escrita de si, em que a personagem fala de seus medos, angústias e de sua luta inglória contra a marca que traz na pele – a feiura.

Em um segundo nível de leitura, observam-se elementos que uma leitura mais superficial deixou escapar. O primeiro é o fato inicial que se torna um mote trágico, repetido sem cessar, a feiura da personagem. Segundo ela a feiura é fundamental para o entendimento da história.

Umberto Eco (2007), na introdução que faz ao livro organizado por ele, intitulado *História da feiura*, diz que ao longo dos séculos, filósofos e artistas elaboraram definições do belo, já o feio, na maioria das vezes, foi definido por oposição. Nesse caso, compor uma história da feiura seria impossível, pois ela só se efetivaria indo buscar seus próprios documentos.

Para Eco (2007), todos os sinônimos de belo concebem uma reação de apreciação, enquanto para os de feio a reação seria de nojo, ou de repulsa. Em Scliar, essa repulsa diminui à medida que a personagem estabelece um pacto com o leitor. Esse pacto o deixa mais sensibilizado, diminuindo assim a repulsa e aumentando o sentimento de solidariedade. Inicialmente, quando ela descreve o seu rosto e as verrugas, os sinais que ele contem se esmaecem até que desaparecem por completo, tornando esse mesmo leitor seu cúmplice na alegria do chamado do Rei. É o que Eco (2007) chama, ao citar Aristóteles e Plutarco, de “reverberação de beleza”.

E, falando de feio artístico, é bom lembrar que quase todas as teorias estéticas, pelo menos da Grécia aos nossos dias, têm reconhecido que qualquer forma de feiura pode ser redimida por uma representação artística eficaz. Aristóteles (Poética, 1448b) fala da possibilidade de realizar o belo imitando com mestria

aquilo que é repelente e Plutarco (de audiendis poetis) diz que, na representação artística, o feio imitado permanece feio, mas recebe como que uma reverberação de beleza da mestria do artista. (ECO, 2007, p.20).

Sendo assim, temos na feiura da personagem essa reverberação que a faz ao mesmo tempo uma figura enigmática e bela pelo seu oposto. O elemento atenuante da feiúra seria a inteligência que, segundo o pai, não serviu para que ela fosse exaltada pelo Rei, muito pelo contrário, se ela não tivesse se metido com essas coisas de leitura não estaria trabalhando como uma escrava.

O outro elemento que se destaca é o fato de que os textos da personagem, mesmo que comprovadamente melhores que os dos escribas, é relegado a segundo plano pelo rei, já que, eles, por serem homens, são instituídos pelo Rei como os revisores oficiais do livro. Fato que desagrada a personagem, mas que não há possibilidade de mudança, tendo em vista que os escribas tinham uma erudição adquirida ao longo de décadas. “Como dissera o próprio rei, os anciãos, com sua fama de erudição ao longo de décadas (todos ali haviam servido a Davi, pai de Salomão) [...] contra eles eu não tinha a mínima chance. Ouvi, portanto, em silêncio o veredicto. Tudo que me restava era a submissão.” (SCLiar, 2007, p.104).

Verifica-se que por mais que o texto tenha sido escrito tal qual os escribas queriam, isso não invalidou o prazer estético que suscitou a história de Ruth e Naomi e, de certa forma, a materialização da amizade na figura de Mikol fez com que esse evento se tornasse uma espécie de divisor de águas.

No terceiro e último nível de leitura, as estratégias de contenção presentes no texto tentam resolver os conflitos detectados no primeiro e no segundo níveis. Verifica-se que, com a recuperação das leituras de *A mulher que escreveu a Bíblia*, há uma linha interpretativa que analisa a obra de Scliar por meio de temas comuns, seguindo um modelo de análise muito semelhante de abordar vida e obra, a temática judaica, a Academia Brasileira de Letras e como forma de elogio ao homem de letras, a maneira como que o escritor, falando do local, consegue ser universal.

*“Que o Rei receba a feia”: Beleza e inteligência
em A Mulher que escreveu a Bíblia*

A amizade com Mikol, tida como um divisor de águas, muda a narrativa que vem a seguir, impedindo que as histórias das mulheres que aparecem na narrativa bíblica e o episódio da queima do livro sejam lidas no segundo nível.

A explicação dessa mudança se dá, segundo Terry Eagleton (1978), porque as obras literárias não são frutos de inspiração misteriosa, elas são formas de ver o mundo, e, compreendê-las, vai além de estudar os fatos sociológicos que nelas aparecem:

É, por conseguinte, mais do que interpretar o seu simbolismo, estudar a sua história literária e adicionar notas de rodapé sobre factos sociológicos que nelas entram. É antes de mais, compreender as relações indirectas e complexas entre essas obras e o mundo ideológico que habitam – relações que não surgem apenas em “temas” e “preocupações”, mas no estilo, ritmo, imagens, qualidade e na forma. (EAGLETON, 1978, p.19).

Sob essa perspectiva buscou-se na forma a viravolta proposta por Jameson (1992) e Schwarz (1997). A narrativa que reforça a ideia da feiura – que por oposição ao belo se autodefine – como sendo fundamental para a sua compreensão, tem na escrita de si e na maneira como ela é estabelecida, bem como na relação com o texto bíblico, também uma definição pelo oposto.

O texto de cunho memorialista, como conteúdo da forma, foge do convencional, ao partir de uma vivência passada da personagem, inacessível à memória. Ele serve como desvio do olhar quando se inicia a leitura da narrativa. Junta-se a isso o relato de uma existência que transcende a história individual de uma personagem/narradora e abrange a história das mulheres como um todo.

E o texto Bíblico que deveria dar suporte “histórico”, quando a personagem se interpõe entre o “texto sagrado” e o leitor, se ficcionaliza, colocando em xeque as outras verdades, já aceitas. O estabelecimento do gênero memorialístico serve como estratégia de contenção, para que o leitor tenha uma maior ilusão de verdade, mesmo quando a narrativa dá pistas de que o relato tem algo de fantasioso ou impreciso.

Este fato é, de uma maneira geral, abordado por Jameson (1992) quando trata dos textos bíblicos. Para o autor, o Velho Testamento é um texto no qual podem-se encontrar sinais da mensagem profética, que se cumprirá com o Novo Testamento. O texto possui um nível alegórico que o abriria para algo mais amplo. Dessa maneira, em Scliar, teríamos no texto bíblico um anunciador e preparador dos tempos vindouros. E quais seriam eles? A possibilidade de escolha amorosa que o futuro reservaria às mulheres, o sexo sem amor, e o amor sem sexo, e ao contrário do que diziam os escribas, haveria um tempo em que a feiura não seria mais abominação e, por fim, o maior fantasma que rondaria as mulheres de todas as épocas, seria o de queimar a carreira em nome de um grande, esplendoroso e nada real amor “que as faria ir em ‘direção ao sul, ao deserto’” (JAMESON, 1992, p.26).

REFERÊNCIAS

BRASIL, L. A. A. O universo nas ruas do mundo. In: ZILBERMAN, R.; BERND, Z. (Org.). **O viajante transcultural: leituras da obra de Moacyr Scliar**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p.13-34.

EAGLETON, T. **Marxismo e crítica literária**. Porto: Edições Afrontamento, 1978.

ECO, U. **História da feiura**. Tradução de E. Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FISCHER, L. A. A majestade do Xingu. In.: ZILBERMAN, R.; BERND, Z. (Org.). **O viajante transcultural: leituras da obra de Moacyr Scliar**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p.121-134.

JAMESON, F. **O inconsciente político**. São Paulo: Ática, 1992.

JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

LEJEUNE, P. Le pacte autobiographique. **Poétique**, Paris, v.14, p.137-162, 1973.

*“Que o Rei receba a feia”: Beleza e inteligência
em A Mulher que escreveu a Bíblia*

REMÉDIOS, M. L. R. A viagem, a Memória e a História. In.: ZILBERMAN, R.; BERND, Z. (Org.). **O viajante transcultural: leituras da obra de Moacyr Scliar**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p.79-98.

_____. **Literatura Confessional-autobiografia e ficcionalidade**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

SCHWARZ, R. **Dois meninas**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

SCLIAR, M. **A mulher que escreveu a Bíblia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

WALDMAN, B. A guerra no Bom Fim: uma forma seminal. In: ZILBERMAN, R.; BERND, Z. (Org.). **O viajante transcultural: leituras da obra de Moacyr Scliar**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p.47-66.

ZILBERMAN, R.; BERND, Z. (Org.). **O viajante transcultural: 5**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. (Coleção Literatura Brasileira. Grandes autores; n.1).

UMA ESTÉTICA DO DESCONFORTO: AUTORIA E CRISE NA REPRESENTAÇÃO

Regina DALCASTAGNÈ¹

A partir do momento em que o criador adquire consciência de que impõe um discurso sobre seu objeto, o qual deve permanecer em silêncio para que ele possa falar melhor, instaura-se uma crise na representação, acentuada, cada vez mais, com a resistência imposta pelo objeto do discurso a ser falado pelo outro. O objetivo aqui é observar respostas possíveis a essa crise, elaboradas em diferentes períodos da história cultural brasileira. Aproximando literatura e artes plásticas, busca-se compreender a mediação exercida pelo artista entre o espectador/leitor e o objeto representado. Uma mediação que parece passar quase sempre pelo desconforto seja do autor diante de seu objeto, seja do próprio objeto em cena, seja na construção da linguagem – que implica, também, no deslocamento do leitor/espectador de sua zona de conforto.

Pensando em alguns nomes do expressionismo abstrato, como Pollock, De Kooning e Hofmann, o crítico norte-americano Harold Rosenberg refletiu sobre o que chamou de “ansiedade da

¹ Este texto faz parte do projeto de pesquisa “Imagens fraturadas: literatura e artes plásticas no Brasil contemporâneo”, que contou com uma Bolsa de Produtividade em Pesquisa e recursos do edital de Apoio à Pesquisa do CNPq. Outra versão do artigo foi publicada na revista *Agália*.

arte”. A expressão, para ele, não está absolutamente relacionada com a intensidade das angústias dos artistas, mas sim com a consciência dolorosa de que se a arte não envolve o criador com as dificuldades de seu tempo, ela se esgota em sua própria realização (ROSENBERG, 2004). Isso porque “nenhum problema essencial da arte, salvo dificuldades técnicas, pode ser resolvido somente pela arte.” (ROSENBERG, 2004, p.23). A ansiedade surgiria, assim, “não como um reflexo da condição dos artistas, mas como resultado da reflexão que eles fazem sobre o papel da arte em outras atividades humanas” (ROSENBERG, 2004, p.19-20) e se manifestaria, sobretudo, no questionamento da própria arte.

Apropriando-me, então, da ideia de Rosenberg e expandindo-a para alcançar o contexto brasileiro, pretendo analisar as tensões e os questionamentos nas obras de artistas plásticos e de ficcionistas, estabelecendo diálogos entre formas diversas de representação. Para isso, foram selecionadas três duplas: o contista Samuel Rawet (1929-1984) e o gravador Oswaldo Goeldi (1895-1961), o romancista Autran Dourado (1926-2012) e o pintor e gravador Iberê Camargo (1914-1994) e o pintor João Câmara (1944-) e o contista e romancista Sérgio Sant’Anna (1941-). A intenção é aproximar as produções literárias e pictóricas, não para criar alguma espécie de paralelo entre expressões artísticas variadas, mas sim para tentar entender as respostas que artistas da mesma geração, mas trabalhando em formas expressivas diferentes, oferecem às indagações do seu tempo, especialmente àquelas relacionadas à representação do outro.

Esse tipo de aproximação, além de permitir uma discussão mais fundamentada sobre a representação na literatura e nas artes brasileiras, tem como objetivo a reflexão sobre o processo de construção das narrativas contemporâneas (entendidas no seu sentido amplo) em seu vínculo com a história e a realidade nacionais. Pretende-se, também, analisar o questionamento do conceito de realidade efetivado no interior das obras selecionadas em confronto com o contexto artístico e, especialmente, literário brasileiro atual, onde a referencialidade ainda é a regra. Segue-se, aqui, a premissa de Paul Valéry, que dizia que “o objeto de um verdadeiro crítico deveria ser descobrir qual problema o autor se colocou (sem saber ou sabendo)

*Uma estética do desconforto:
autoria e crise na representação*

e averiguar se o resolveu ou não.” (VALÉRY apud BOURDIEU, 1996a, p.243).

Com isso, espera-se ampliar a discussão sobre a crise da representação na literatura e nas artes brasileiras. Se o *representante*, no sentido político da palavra, assume o lugar de porta-voz – é aquele que fala em nome de outros na esfera pública –, o criador artístico faz outros, suas criaturas, ganharem voz através de sua obra. No momento em que se agudiza a consciência de que este criador é socialmente situado, a legitimidade de suas representações torna-se passível de questionamento. Dotado de uma competência técnica e, sobretudo, da legitimidade social para produzir obras aceitas como artísticas, ele pode até se sentir receptivo à perspectiva do outro, mas ainda assim estará falando em seu lugar. Esta consciência (que é o reconhecimento do lugar privilegiado de fala que a arte concede) encontra tradução pictórica e literária mais explícita na obra de João Câmara e de Sérgio Sant’Anna, mas está presente também – em outras medidas, até porque inseridas em outros contextos de discussão – nas produções de Samuel Rawet, Oswaldo Goeldi, Iberê Camargo e Autran Dourado.

Goeldi e Rawet – existências deslocadas

Em *Contos do imigrante*, de 1956 o escritor Samuel Rawet desenhava a situação de deslocamento e desencontro de um variado conjunto de personagens: imigrantes judeus e italianos (alguns recém-chegados, outros já “adaptados”), trabalhadores pobres, favelados e vagabundos – gente que não cabia no projeto de modernização vigente no país e que ia ficando pelo caminho, sem abrigo (seja na sociedade, seja nas representações literárias). Fossem imigrantes vindos de longe ou estrangeiros na própria terra, tinham no espaço de trânsito talvez seu único lugar possível. Uma perspectiva sombria – embora generosa com aqueles que eram representados – e que pode ser encontrada também, feita imagem, na obra do artista plástico Oswaldo Goeldi. O deslocamento constante, o silêncio e a solidão são elementos centrais na obra dos dois criadores, que buscam capturar nessa experiência de desenraizamento uma possibilidade de dizer

do mundo que os cercava, entendendo o sentimento de não ter lugar como um fator constituinte da realidade social contemporânea – o que pode ser encontrado ainda hoje em autores preocupados com as desigualdades presentes em nossa sociedade, como, por exemplo, Rubens Figueiredo (2010) e Luiz Ruffato (2008).

Oswaldo Goeldi e Samuel Rawet pertencem a uma geração de criadores que esteve presente em meados do século XX. Goeldi, nascido no Rio de Janeiro, filho de pai suíço e mãe brasileira, obteve reconhecimento sobretudo a partir dos anos 1930 e é hoje admitido como um dos nomes centrais das artes plásticas brasileiras. Sua obra costuma ser vinculada ao expressionismo, tendo sido influenciado, sobretudo, pelo desenhista austríaco Alfred Kubin. Já Rawet, judeu polonês emigrado ainda criança para o Brasil, estreou depois, em 1956 com a publicação de *Contos do imigrante*, uma das obras que marcam a renovação da prosa literária brasileira na época.

As similaridades entre as obras de Goeldi e de Rawet são múltiplas, e abrangem desde seu universo temático até algumas de suas opções formais. As figuras que habitam suas gravuras e suas narrativas são, quase sempre, marginais, homens e mulheres à deriva. São personagens urbanas, mas sem um lugar que as acolha, de fato, na cidade, por isso estão em constante deslocamento. Nas palavras de Rodrigo Nunes: “Os homens que vagam pelas superfícies negras de suas gravuras não têm para onde ir, embora estejam sempre a caminho. São seres urbanos e mantêm com a cidade um contato estreito – partilham a sua ‘cor’, seu anonimato. Apenas uma estreita faixa de luz os separa do ambiente em que se movem. E no entanto nada os acolhe.” (NUNES, 1999, p.7). Rawet parece recolher essa gente no momento mesmo em que o processo de modernização do país (do qual ele fez parte, como engenheiro calculista na construção de Brasília, por exemplo) a empurra para fora de seus limites.

Um exemplo dessa relação espacial com a cidade – entre muitos outros possíveis na obra de Samuel Rawet – é o do jovem desiludido do “Conto de amor suburbano”:

E procurou o subúrbio a pé, marcando calçadas e ruas com a decepção. Sabida mas não desejada. A que horas chegaria? Pouco

*Uma estética do desconforto:
autoria e crise na representação*

importa. Talvez os boêmios se tivessem ido e o botequim tenha fechado. Rostos moídos de sono bateriam em direção ao trem na repetição diária, marmitta sob o braço. O açougue estaria abrindo. Um galo madrugador encontraria eco. Daria com o leiteiro de porta em porta, e é possível que levasse para dentro o pão deixado na soleira. [...] Agora é vencer a estrada, invejando o bonde que embala e some na curva, ou o banco, onde, paga a passagem, cochilaria. (RAWET, 2004, p.126-127).

Habitantes da metrópole, mas não integrados a ela, são um material humano que parece ter por função apresentar o contraste com a modernidade que o espaço urbano em crescimento ostenta. Como diz uma estudiosa de Goeldi, Priscila Rufinoni, sua obra é marcada pela “recusa do artista em figurar aspectos modernos, tecnológicos nas suas gravuras. Goeldi não enfoca os signos da modernidade, antes prefere recuar dessas imagens para uma cidade alegorizada em lampiões, casas abandonadas, objetos e animais de rua.” (RUFINONI, 2006, p.145). Ou, como faz Rawet, no conto já citado: “Era triste a luz do poste em meio ao silêncio. Uma pipa agarrada ao fio resistira às pedradas dos moleques. Nem os sapos coaxavam, os sapos que enchiam a vala noturna e hoje não vieram.” (RAWET, 2004, p.119). Ambos parecem se concentrar no que vai sobrando em nossa sociedade, no que vai sendo abandonado às margens de nosso futuro.

Essa recusa ao moderno, no entanto, não implica em qualquer sugestão de apego ao tradicional. Rawet, mesmo, aponta a dissolução das tradições como um processo positivo e libertador. Para ele, a tradição e a experiência engessam a vida, constrengendo a autonomia. Ou, como diz a personagem do conto “Crônica de um vagabundo”, “nós, os velhos, temos o péssimo hábito de falar em experiência. Não cometerei este erro, meu rapaz. Mas talvez lhe sugira uma experiência que existe em você mesmo, que pertence ao futuro, e que basta apenas ser despertada.” (RAWET, 2004, p.223). Há, aí, não só a negação da importância da experiência como reguladora da vida, como também uma abertura para a força da imprevisibilidade do que ainda está por vir. Além da tradição, o autor também era muito

firme ao refutar os “valores eternos”, entendendo-os como formas de controle e de imposição alheia. Sua opinião aparece na posição assumida por algumas personagens, mas é explicitada ainda em seus ensaios, em entrevistas e depoimentos:

Acho que sempre falta tudo ao homem, daí a sua grandeza. Ele tem que conquistar a cada momento a sua realidade. O problema é que ignora isso. Falta-lhe a consciência de que sua consciência é permanente criadora de realidade, entre os limites de nascimento e morte. Falta-lhe a consciência de sua insignificância no mundo, para ter realmente o direito de conquistar um significado. Falta-lhe a consciência da própria morte, para diante dela afirmar seus valores fundamentais, e afastar, repugnado, os valores eternos que lhe oferecem. (RAWET, 1970, p.214).

A relação entre a temática e as escolhas formais também revela contatos entre esses dois criadores. Em Goeldi, há uma opção por enfatizar os limites da madeira, debastando-a parcimoniosamente. O próprio artista, em entrevista, afirmou que o sentimento da necessidade de tal limitação foi determinante para sua opção pela gravura: “Comecei a gravar para impor uma disciplina às divagações a que o desenho me levava. Senti necessidade de dar um controle a essas divagações.” (GOELDI, 1957 apud NAVES, 1999, p.21). Já a obra de Rawet é marcada pela certeza de que a narrativa tradicional não dá conta dessa nova matéria que ele encontra nas margens das cidades, dessas existências deslocadas. Daí a necessidade de uma construção narrativa nova, marcada também por seus entraves, expondo, portanto, sua *ansiedade*.

Tanto as narrativas de Rawet quanto as gravuras de Goeldi têm no *silêncio* um componente estruturante. Sua construção textual e imagética ressalta a impossibilidade do diálogo. Daí o texto truncado, difícil – pela dificuldade de comunicação – que se torna, mais e mais, característica de Rawet; daí as superfícies escuras, as personagens que caminham por ruas desertas, sem possibilidade de encontro e conforto, nas obras de Goeldi. Mas o que mais impressiona no trabalho desses dois artistas é a intensidade da presença de suas

*Uma estética do desconforto:
autoria e crise na representação*

personagens, especialmente em sua interação com a cidade, espaço hierarquizado e ambíguo, que, a um só tempo, segrega e acolhe. Há uma tendência na literatura brasileira contemporânea em abordar os pobres, se não de forma estereotipada, ao menos de um modo distante, recorrendo muitas vezes a uma “objetividade jornalística” que nos coloca diante de gestos e ação, mas não de pensamentos e reflexão (o que parece área reservada para as personagens da classe média e das elites).

A vida dos grupos subalternos tende, assim, a ser representada de forma “monocromática” – como diria Lóïc Wacquant (2001) – e estática. Normalmente seus integrantes nos são apresentados ou como vítimas do sistema ou como aberrações violentas. No entanto, sob uma perspectiva menos autocentrada, é possível vislumbrar entre eles uma infinidade de estratégias de resistência e de deslocamentos, ou tentativas de deslocamento, no espaço social. A aquiescência ostensiva à ordem social estabelecida e às suas hierarquias é parte dos estratagemas dos dominados para sobreviver num mundo social que lhes é hostil. Mas ela reveste uma miríade de formas de “resistência cotidiana”, que podem ser laterais, dissimuladas e desorganizadas, mas que objetivamente recusam as pretensões dos poderosos à autoridade ou ao controle da riqueza, como demonstrou James Scott (1985). E ao lado dos discursos públicos, em que a ordem estabelecida é aceita, seguindo o princípio de que “manda quem pode e obedece quem tem razão”, florescem contradiscursos privados, nos quais a deferência cede lugar à indignação e ao sarcasmo (SCOTT, 1990).

As implicações dessas estratégias na existência das personagens, e na economia da narrativa, tornam-se uma questão crucial para o entendimento de suas possibilidades. Já o modo como elas são vistas e descritas não deixa de refletir o julgamento que é feito, por vezes de forma inconsciente, dos integrantes destes grupos.

As obras de Rawet e de Goeldi tecem vidas que não se encontram nos noticiários policiais, tampouco se concretizam nos números das estatísticas sociais, mas que chegam até nós como experiência humana graças às possibilidades da arte. Os dilemas da modernização do país, o entrelaçamento entre urbanização, isolamento e exclusão

encontram nas obras dos dois criadores uma representação sofisticada, que repercute em suas opções formais e que é extremamente valiosa para se pensar a relação que estabelecemos com nossas cidades e com aqueles que permanecem às suas margens, em seus quartos de despejo. Se há 50 anos a questão era colocada, e se ainda hoje ela se apresenta como um problema estético, é porque esse continua sendo um sério empecilho político, que poucos escritores têm a coragem de enfrentar.

Iberê e Dourado – o subsolo da obra

Se no século XIX escritores como Flaubert tentavam fazer desaparecer o narrador, com o intuito de que as cenas parecessem se desenrolar diante do leitor, sem intermediários, o século XX trouxe o problema de quem narra para o centro da obra, tornando cada vez mais evidente o impasse: toda arte é representação e como representação não pode prescindir de um ponto de vista (o que implica em determinado enquadramento, preconceitos, valores, ideologia, enfim). Quando muito, é possível escamoteá-lo, dissimulando, ao mesmo tempo, seus inúmeros desdobramentos. Ou seja, essa negação da presença do narrador no século XIX não significava uma diminuição de sua legitimidade, bem ao contrário, uma vez que o objetivo final era conferir mais verdade ao narrado² – o que levava, consequentemente, à verdade do narrador.

Hoje, cada vez mais, os escritores realizam o processo inverso, interferem na narrativa de modo a ressaltar a presença daquele que fala, localizando-o em seu contexto e prerrogativas. Pretendem, em seu empenho autodenunciador, que o leitor tropece em juízos alheios, esbarre nos próprios preconceitos, que ele estreite os olhos para enxergar melhor, percebendo que também inventa aquilo que não consegue distinguir. A consciência de que toda obra é artifício e de que toda perspectiva é deturpadora exige do leitor o reconhe-

² Não se está querendo dizer que este não continue sendo o objetivo do escritor em meio à sua produção, mas os caminhos trilhados para se chegar a isto são muito diferentes hoje.

*Uma estética do desconforto:
autoria e crise na representação*

cimento da intermediação, sem o quê o jogo narrativo não pode sequer começar³.

Mas revelar a posição do narrador implica também em entender o lugar das personagens em meio a essa disputa pela representação. Se algumas delas são apenas faladas, outras lançam suas sombras sobre o narrado, tornam-se o “ponto de onde se vê”, ampliando, quase imperceptivelmente, o seu espaço na narrativa. E, embora essa visão perspectivada possa conduzir nosso olhar incauto, também o silêncio pode atrair nossa atenção, nossa curiosidade. Ao oferecer adesão a uma ou outra personagem estamos, ainda que de modo tortuoso, acrescentando algo à sua existência. E é nas cercanias desses acréscimos que se constituem as obras de Autran Dourado e Iberê Camargo. Ao representar o outro, eles preveem o lugar do leitor, ou espectador, ao lado de suas personagens – seja através do recurso à fragmentação (que exige nossa atuação, com o esforço de reconstituição da cena) seja através do apelo à identificação (quando somos conduzidos com a personagem às suas, e às nossas, origens).

Autran Dourado, filho de um juiz, nasceu na cidade de Patos, em Minas Gerais, que se transfigura na literária Duas Pontes, muito presente em suas narrativas. Com quase 30 títulos publicados, ele é um nome consagrado de nossa literatura. Já Iberê Camargo, filho de pais ferroviários, nasceu em Restinga Seca, no Rio Grande do Sul e, como Dourado, viveu a maior parte de sua vida no Rio de Janeiro. Ao falecer, aos 79 anos, em 1994, deixou um acervo de mais de sete mil obras, boa parte delas integradas à Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. A aproximação dos dois criadores pode se dar tanto pela via temática, que recupera um universo semelhante de imagens e figuras de um passado afetivo não muito remoto (embora de duas regiões bem diferentes do país), quanto por uma série de preocupações formais que dão contorno às suas obras. O que pode ser observado, em primeiro lugar, em suas produções artísticas, mas também em reflexões externas a elas – uma vez que ambos publicaram livros sobre o próprio processo criativo.

³ Para uma discussão mais completa sobre o caráter do narrador contemporâneo, ver Dalcastagnè (2012).

Tanto em *Autran Dourado* quanto em *Iberê Camargo* temos a presença dilacerada de personagens que se movem em busca de identidade. Daí o trânsito ao passado, à cidadezinha da infância, aos guardados das gavetas e das cestas de costura. É dali que saltam carretéis e bicicletas, perfumes e lembranças que resgatam histórias de vidas fragmentadas. O que não implica em reminiscências saudosas ou imagens de um passado idealizado, muito pelo contrário, personagens e autores têm consciência de que vivem em um tempo de identidades descentradas (HALL, 2002). Talvez por isso mesmo pareçam, à primeira vista, querer se apegar à sua “ilusão biográfica”, nos termos de Pierre Bourdieu. A narrativa biográfica, dizia o sociólogo francês, inspira-se na preocupação “de encontrar a razão, de descobrir uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, de estabelecer relações inteligíveis, como a do efeito com a causa eficiente, entre estados sucessivos, constituídos como etapas de um desenvolvimento necessário.” (BOURDIEU, 1996b, p.75). A ilusão, portanto, estaria na crença de que “a vida constitui um todo, um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma ‘intenção’ subjetiva e objetiva, de um projeto” (BOURDIEU, 1996b, p.74) e que esse todo pode ser compreendido sem que se considerem as inúmeras variáveis possíveis que contextualizam cada existência.

A ansiedade nas obras de *Iberê* e *Dourado* se estabelece, justamente, pela consciência dessa ilusão. A tensão entre a necessidade de atribuição de um sentido à vida e a certeza de sua impossibilidade gera armadilhas, onde tropeçam personagens e espectadores.

João, protagonista do romance *O risco do bordado* (1970), de *Autran Dourado*, revisita o passado tentando compor seu presente, buscando para si algo que lembre uma identidade. Mas, ciente das implicações das “variáveis possíveis”, não lhe basta seu próprio retrato infantil, ele precisa das fotografias de seus familiares, do lugar em que viviam, dos vizinhos, dos heróis e bandidos que serviam de modelo para o menino que foi. Por isso conta de seus avós e dos pais deles, de tios suicidas e tias loucas, da menina do circo, das prostitutas e dos matadores do interior de Minas na primeira metade do século XX. Abre espaço em sua narrativa para o outro falar, abdicando

*Uma estética do desconforto:
autoria e crise na representação*

até da primeira pessoa em boa parte do livro; mas ele não deixa de ser, de algum modo, o ponto para onde convergem as histórias, as existências interceptadas e solitárias que eclodem no texto. É, por um lado, o neto mais novo, por outro, o escritor que vinte anos depois de ter partido para a cidade grande volta à terra natal – tema comum em nossa literatura, talvez por ser uma experiência corrente entre nossos autores –, indagando os seus e tentando reviver o passado doloroso, agora como escritor:

E tudo (qualquer coisinha de nada, um cheiro, uma cor, um fiapo de imagem) lhe restituía os dias antigos, as coisas passadas não como realmente tinham acontecido, mas acrescentadas, escurecidas, umedecidas, contaminadas por outras lembranças, envenenadas de pecados e sombras durante os dias, os meses e anos que passaram mergulhadas nas águas lodosas do tempo, escondidas nos subterrâneos da memória. (DOURADO, 1991, p.174).

Essa mesma angústia em apreender as lembranças do passado e o transcorrer do tempo, talvez como uma forma de fixar um sentido para a vida, é ressaltada por Iberê Camargo:

[...] a memória pertence ao passado. É um registro. Sempre que a evocamos, se faz presente, mas permanece intocável, como um sonho. A percepção do real tem a concreteza, a realidade física, tangível. Mas como os instantes se sucedem feito tique-taques do relógio, eles vão se transformando em passado, em memória, e isso é tão inaferrável como um instante nos confins do tempo (CAMARGO, 2009, p.30).

Conscientes da impossibilidade de qualquer fixidez, as figuras que habitam sua obra se deslocam em um campo movediço,

[...] estão permanentemente ameaçadas por um meio que as tolera muito a contragosto. Seguidamente, as formas surgem distantes umas das outras. Entre elas se interpõem superfícies

que impedem o contato entre esses fragmentos. E eles, meio à deriva, ostentam um isolamento atônito, uma realidade taxativa, mas que não pôde se cumprir. (NAVES, 2007, p.79).

A relação com a memória e o sentimento do inalcançável, a fragmentação da identidade, a solidão das personagens são, portanto, tema, mas também estruturam as obras de Iberê e Autran Dourado.

Voltando ao problema da exposição do lugar de fala do narrador (e dos espaços destinados às personagens), há ainda a preocupação comum dos dois artistas com o revelar do próprio processo criativo. Em *O risco do bordado*, como já indica o próprio título, o autor sugere que o leitor procure ver o que está por trás do que foi dito, ou omitido. Isso serve para os informantes do protagonista, que lhe contam o que lhes parece mais pertinente, mas serve para o próprio João, que seleciona o que quer ouvir, e também o que iremos ler – e, aqui, em meio ao jogo, não podemos ignorar a presença do escritor Autran Dourado, que chama nossa atenção para as suas escolhas e seus desvios. Aos poucos, o romance vai surgindo diante do leitor como um mosaico de narrativas, que se complementam e se contradizem, e nós quase podemos visualizar em suas margens o trabalho árduo e meticuloso de seu criador, juntando fragmentos, jogando fora pedaços de histórias.

A exposição do caminho percorrido pelo artista até chegar ao acabamento final da obra é defendida também por Iberê Camargo, que privilegia, para essa discussão, a gravura, por suas especificidades técnicas:

Nos procedimentos da gravura, com poucas exceções, essa trajetória é sobejamente marcada pelas estampas sucessivas que o gravador tira nas diversas fases do trabalho. Essas cópias, na linguagem do *métier*, denominam-se estados. Em nenhuma outra técnica se pode registrar de maneira permanente e original o suceder-se desse esforço criador que me faz dizer que um quadro é um campo de batalha. No quadro a óleo, a última capa de cor tudo cancela, esconde sob sua espessura o arcabouço que apoia a estrutura. Dessa preparação, tão ardentemente sofrida,

***Uma estética do desconforto:
autoria e crise na representação***

nada resta de visível, nada lembra esse subsolo da obra acabada.
(CAMARGO apud ZIELINSKI, 2006, p.72).

Revelar o processo é explicitar o artifício da construção. Se isso serve para a arte e a literatura, serve também para outras formas de representações sociais, serve para desmontar discursos que naturalizam relações fabricadas, que cristalizam situações opressivas, que fixam subjetividades em estereótipos.

Câmara e Sant’Anna – realidades possíveis

Já Sérgio Sant’Anna e João Câmara começaram a produzir em meados dos anos 1960 e prosseguem até hoje, compondo uma obra vasta, coerente e crítica. São 40 anos de criação, que acompanha as inúmeras transformações sociais vividas no Brasil, que reflete sobre elas e se posiciona, questionando não só o que se vê do lado de fora, mas também – e, talvez, principalmente – a si própria. Daí a presença física tão frequente dos dois artistas no interior de suas obras, presença irônica e mesmo desestruturadora, que chama atenção para a mediação exercida pelo artista entre o espectador/leitor e o objeto representado .

Isenta de qualquer panfletarismo, cética quanto à utilização da literatura como ferramenta de denúncia, ainda assim a obra de Sérgio Sant’Anna é uma das mais intrinsecamente políticas da narrativa brasileira atual, uma vez que põe em foco as relações de poder *internas* à própria literatura. Em seus contos e romances, ele discute o problema do acesso à voz e as dificuldades relacionadas ao fato de que o autor *fala por outros*. A tensão inerente à representação da alteridade é explicitada na resistência, imposta pelo objeto do discurso, a ser falado pelo outro.

Em ambos, se encontra aquilo que Silviano Santiago já observava ao analisar a narrativa brasileira dos anos 1970 e 1980: “O intelectual [...] é aquele que, depois de saber o que sabe, deve saber o que o seu saber recalca. A escrita é muitas vezes a ocasião para se articular uma lacuna no próprio saber, é a atenção dada à palavra do Outro.” (SANTIAGO, 1989, p.36). Nos textos de Sant’Anna,

como nos quadros de Câmara, há a consciência de que esta atenção é sempre insuficiente, e que a voz do outro nunca será mais do que simulacro – até o momento em que ele seja capaz de falar por si mesmo. É o que discute, ironicamente, o narrador de “Um discurso sobre o método” ao falar de sua personagem:

Ele não era um sonho, mas uma alegoria social. Social, política, psicológica e o que mais se quiser. Aos que condenam tal procedimento metafórico, é preciso lembrar que a classe trabalhadora, principalmente o seu segmento a que chamam de lumpen, ainda está longe do dia em que poderá falar, literariamente, com a própria voz. Então se pode escrever a respeito dela tanto isso quanto aquilo. (SANT’ANNA, 1997, p.403).

Se João Câmara é reconhecidamente um pintor narrativo – ele mesmo ressalta sua “obsessão por contar histórias” em entrevista a Lopes (1995, p.194). Sérgio Sant’Anna é um escritor marcadamente plástico⁴. Muitas de suas obras se constituem como quadros (algumas delas nascem mesmo de representações pictóricas, como os três últimos textos de *O voo da madrugada*, por exemplo (SANT’ANNA, 2003)). Fora isso, há o aspecto cênico, que envolve todo o trabalho dos dois criadores. Suas personagens não nos são apresentadas como representação de uma realidade, muito antes, elas encenam diante de nossos olhos realidades possíveis – mesmo quando retiradas da História, como é o caso do Getúlio Vargas da série *Cenas da vida brasileira*, de João Câmara.

A aproximação entre Câmara e Sant’Anna, portanto, não é gratuita. Suas obras possuem um projeto estético e preocupações semelhantes – trazidas de um mesmo contexto opressivo e excludente – são intrinsecamente políticas⁵, e não pretendem soluções fáceis.

⁴ Sant’Anna em entrevista a Santos (1992, p.117-118): “As outras artes são um grande estímulo justamente porque têm uma linguagem diferente da literatura. E quando você sofre influência delas, dá para transformar numa terceira coisa, de outra espécie, bem original.”

⁵ Como diz João Câmara, “quanto mais uma obra de arte se torna pessoal, mais ela é capaz de melhor servir ao próximo, e maior é o seu potencial político. Quanto

*Uma estética do desconforto:
autoria e crise na representação*

Daí a sua ansiedade, nos termos de Rosenberg. Ansiedade que as alimenta, que as consome e que acaba por lhes dar novos contornos. A crítica ácida lançada por ambos os artistas para o universo externo é de algum modo refratada e se volta para o interior de sua obra, maculando-a também, comprometendo sua forma com o objeto de sua representação.

Isso pode ser visto em *Um romance de geração* (1980), onde Sérgio Sant’Anna, ou Carlos Santeiro, seu protagonista-autor, investe contra o regime militar, que persegue e amesquinha os intelectuais, mas não deixa de observar como é fácil para alguns se amesquinharem, amesquinhando sua obra – e, aqui, ele não se esquivava do próprio olhar acusador. Santeiro/Sant’Anna faz a narrativa se dobrar, dolorosamente, sobre si, indagando-se. E esse movimento se expande para as personagens, o enredo, o discurso, toda a estrutura da obra, que se coloca em dúvida junto de seu “autor”:

Perdi o tesão. Perdi o tesão desde o dia em que percebi o quanto as palavras eram falsas, tão falsas como essa vodka aqui [...]. Que, uma vez descrito em palavras, um seio deixava de ser um seio. Numa folha de papel um seio só podia mesmo “arfar de expectativa”. Que o seio não era o seio, a vodka não era a vodka e mesmo o gosto péssimo na boca deixava de ser o gosto péssimo na boca para tornar-se apenas a frase “um gosto péssimo na boca” escrita numa folha de papel. E até mesmo as sensações mais concretas como esse gosto péssimo na boca deixavam de ser qualquer sensação porque se procurava agarrá-las pelo rabo, utilitariamente, para transformá-la num texto literário qualquer. E o que dirá então, das sensações mais sutis e perfumadas como o amor e o desejo? Algo que antes era vital como o desejo formigando entre as pernas passava mesmo a ser uma “sensação sutil e perfumada”. (SANT’ANNA, 1980, p.44-45).

mais aguda e dolorosa a percepção de um artista, mais ele presta o seu serviço social, que é o ato de reconhecimento de novas realidades e inserção de novos padrões de percepção.” (CÂMARA, 2003, p.210).

Dúvida que, de algum modo, também perpassa um quadro como *Baile da Ilha Fiscal* (1978), onde João Câmara pinta um “assassinato simbólico” do colunista social Ibrahim Sued, em meio à abertura de um baile. Na Bienal de 1978, a obra era apresentada junto de um pequeno filme-documento, que mostrava sua elaboração. Segundo o próprio artista:

[...] o quadro, pintado com rigor maneirista e um certo luxo, era depois espingardeado pelo autor. Há um valor duplamente simbólico na confecção dessa obra. O primeiro é mostrar que os personagens do baile estão na eminência do espingardeamento físico, e o segundo, que a obra de arte, levada essa condição áulica, também está à beira do espingardeamento artístico. Então, quando o autor fere a sua própria obra, comete esse duplo assassinato. (CÂMARA, 2003, p.198).

O questionamento da arte, tanto em Sant’Anna quanto em Câmara, se dá ainda em função do questionamento do próprio conceito de realidade, que é colocado em xeque, seja pela inserção do criador no interior da obra, seja pela explícita inconclusão do quadro, ou do conto, seja pelas evidências de que a personagem não vive dentro do ambiente da tela (como nos trabalhos de *Dez casos de amor*), ou do texto (como em “Um discurso sobre o método”, por exemplo, ou em “A figurante”), ela é apenas inserida no espaço, falada por um narrador. Para Sant’Anna, a realidade “[...] deixa de ser entendida como um mero tema, objeto a ser passivamente representado, e passa a ser considerada como um processo, que, por sua vez, é também processo de linguagem. Em função da certeza de que o real é indissociável da forma como é percebido, a opção de trazer, para o universo da ficção, o debate sobre o real implica discutir os próprios mecanismos de representação.” (SANTOS, 1992, p.86).

João Câmara questiona esses mecanismos ao pintar, por exemplo, o último quadro das *Cenas da vida brasileira*, onde Vargas aparece morto. Primeiro, ele opta por utilizar recursos técnicos bastante realistas, com a intenção de convencer o espectador de sua verdade documental, depois se inclui na cena, em uma incongruên-

*Uma estética do desconforto:
autoria e crise na representação*

cia histórica, por fim, não “termina” o quadro, deixando de inserir as tintas na superfície da tela, o que explicita o caráter artificial da representação. Para ele:

[...] a imagem é, no máximo, uma realidade adicional. A luta é pela afirmação da imagem. Evidentemente, só posso discutir essa afirmação pelo artifício de negá-la. Tenho que mostrar a evidência do suporte, que tem sido obstruído pela imagem, para tornar a discussão agônica e crítica. A relação agônica entre essas duas realidades é o que me interessa. (CÂMARA, 2003, p.84).

Colocar em questão a realidade, contrapondo-a às suas múltiplas representações, ao invés de simplesmente mimetizá-la (como fazem muitos escritores brasileiros, mesmo que neguem o procedimento), é também uma aposta na utopia, a partir da ruptura nos modos de ver e interpretar o mundo que nos cerca. A utopia, segundo o filósofo André Gorz, é “[...] a visão de futuro sobre a qual uma civilização baseia seus projetos, estabelece seus objetivos ideais e constrói suas esperanças.” (GORZ, 1988, p.22). Portanto, os próprios agentes sociais podem saber que não é possível a sua completa realização, mas ela “[...] direciona a ação política e potencializa a insatisfação com o mundo existente.” (MIGUEL, 2006, p.93). Sua ausência, na literatura e nas artes, implica no não questionamento da noção de realidade do próprio leitor/espectador. Ou como lembra Luiz Costa Lima: “ênfatizando o documental e a ‘realidade’ de que a obra se quer ‘retrato’, satisfaz-se o ‘bom senso’ do leitor, que, entusiasmado, vê a obra confirmar suas expectativas e então confirmar suas pressuposições.” (LIMA, 1984, p.12). Quebrar essas expectativas é, de algum modo, acenar com outras realidades possíveis.

Saindo do alpendre

Em 30 de dezembro de 1904, Euclides da Cunha escrevia ao seu pai desde Manaus: “A mais consoladora surpresa do sulista está no perceber que este nosso Brasil é verdadeiramente grande porque

ainda chega até cá. Realmente, cada vez mais me convenço de que esta deplorável Rua do Ouvidor é o pior prisma por onde toda a gente vê a nossa terra.” (CUNHA, 1997, p.230). A partir do momento em que o artista abandona o conforto da Rua do Ouvidor, ou da sua “perspectiva do alpendre”⁶, um imenso campo de possibilidades se abre ao seu redor. São outras pessoas, outras experiências, outros significados sobre os quais é preciso aprender, seja para falar sobre eles, seja para calar. Como não cabe a um criador o silêncio sobre o mundo, ele pode expressar sua impossibilidade de dizer, a ansiedade diante da própria obra, o desconforto imposto por um objeto que teima em ser sujeito de sua história.

Oswaldo Goeldi e Samuel Rawet ensaiam esses passos, para longe do conhecido e do repisado, dobram a esquina para ver o que seus olhos não alcançam, perseguem pelas calçadas e becos uma história que não é a sua. E lidam com ela com o respeito que lhe é devido, sem a arrogância ou a condescendência dos que se querem sempre mais sofisticados, mais complexos, mais interessantes do que os outros. Transformam experiências as mais distantes, de operários, prostitutas, meninos e velhas, em material estético – delicado o suficiente para contê-las, mas rigoroso o bastante para não cair na armadilha da pretensão ao universal. Assim, o operário, a prostituta, as personagens populares em geral, não são “tipos”, em suas obras. Mas tampouco “indivíduos” com uma singularidade acima de qualquer constrangimento social. São “casos particulares do possível”, nos termos de Gaston Bachelard (1995), o “possível” sendo, aqui, os determinantes estruturais da situação de cada um. É a forma pela qual a representação artística se torna capaz tanto de acolher a diversidade da experiência social, em sociedades marcadas pelas desigualdades, quanto de evitar aplainar a complexidade das vivências dos integrantes dos grupos dominados, reduzindo-as aos efeitos da própria dominação.

⁶ A expressão é de Roberto Ventura, referindo-se à perspectiva de Gilberto Freyre sobre o canalial: “Com um pé na cozinha e um olhar guloso sobre os prazeres afro-brasileiros, Freyre viu a senzala do ponto de vista da casa-grande, mirou o canalial da perspectiva do alpendre.” (VENTURA, 2001, s.p.)

*Uma estética do desconforto:
autoria e crise na representação*

Já Autran Dourado e Iberê Camargo, de diferentes maneiras, buscam trazer para dentro de suas obras uma multiplicidade de perspectivas, marcando cada objeto, personagem ou situação pelas muitas possibilidades de serem vistos, falados, silenciados por outros. Trabalham, ambos, com a sobreposição de experiências, que implica também em uma sobreposição temporal – daí a presença tão frequente da memória a intermediar as narrativas e a consciência aguda da passagem do tempo em seus textos e telas. A ansiedade, nestes casos, se revela pela necessidade de marcar as lacunas existentes entre o que é dito e tudo aquilo que é calado, seja porque a memória não alcança tanto, seja porque já é impossível ignorar que há sempre alguém mediando o mundo a partir da sua representação, por mais que a obra se apresente como aberta e hospitaleira.

João Câmara e Sérgio Sant'Anna, por sua vez, levam ao extremo essa crise e expõem suas entranhas enquanto procuram por uma resposta qualquer. Já não lhes basta sair atrás de experiências outras, nem multiplicar as perspectivas no interior de suas obras – eles penetram ali para denunciá-las como a construção que efetivamente são. Suas personagens não representam ninguém, sequer pretendem ser confundidas com pessoas, estão sempre a serviço de seus criadores, objetificadas em suas mãos. O que não quer dizer que não resistam a serem faladas, expostas por eles – e é justamente nessa tensão que reside a força dessas obras. Sem apelar ao realismo, ambos colocam em discussão os limites da representação e a ética da arte.

Vivendo em tempos de suspeição, e colocando sob suspeita suas próprias representações, esses artistas têm, talvez como principal característica, o fato de que se deslocam em relação a sua posição de origem para alcançar uma perspectiva, não mais completa – não seria essa sua intenção – mas certamente mais complexa sobre o mundo. Ao mesmo tempo em que se movimentam – para longe da tradição, em direção a outras falas, para dentro de suas obras – eles promovem uma espécie de alargamento no universo dos possíveis.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. **O novo espírito científico**. Tradução de J. Hahne Júnior. 2.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

BOURDIEU, P. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução de M. L. Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 1996a.

_____. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Tradução de M. Corrêa. Campinas: Papyrus, 1996b.

CÂMARA, J. **Trilogia**. São Paulo: Takano, 2003. 3v.

CAMARGO, I. **Gaveta dos guardados**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CUNHA, E. **Correspondência de Euclides da Cunha**. Organização de Walnice Nogueira Galvão e Oswaldo Galotti. São Paulo: Edusp, 1997.

DALCASTAGNÈ, R. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: Vinhedo: Editora UERJ: Horizonte, 2012.

DOURADO, A. **O risco do bordado**. 12.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

FIGUEIREDO, R. **Passageiro do fim do dia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

GORZ, A. **Métamorphoses du travail: quête du sens: critique de la raison économique**. Paris: Galilée, 1988.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7.ed. Tradução de T. T. da Silva; G. L. Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

LIMA, L. C. Prefácio. In: SÚSSEKIND, F. **Tal Brasil, qual romance?: uma ideologia estética e sua história: o naturalismo**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, p.11-13.

*Uma estética do desconforto:
autoria e crise na representação*

LOPES, A. S. **João Câmara**: o revelador de paradoxos político-sociais. São Paulo: Edusp, 1995.

MIGUEL, L. F. Utopias do pós-socialismo: esboços e projetos de reorganização radical da sociedade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v.21, n.61, p.91-114, 2006.

NAVES, R. **O vento e o moinho**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

_____. De fora. In: _____. **Goeldi**. São Paulo: Cosac Naify, 1999. p.7-31.

RAWET, S. **Contos e novelas reunidos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

_____. Os sete sonhos [abr. 1970]. Entrevistadora: Farida Issa. In: SANTOS, F. V. dos (Org.). **Samuel Rawet**: fortuna crítica em jornais e revistas. Rio de Janeiro: Caetés, 2008. p.212-218.

ROSENBERG, H. **Objeto ansioso**. Tradução de V. Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RUFFATO, L. **O livro das impossibilidades**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

RUFINONI, P. R. **Oswaldo Goeldi**: iluminação, ilustração. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SANT'ANNA, S. A figurante. In: _____. **O vôo da madrugada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003. p.218-235.

_____. **Contos e novelas reunidos**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

_____. **Um romance de geração**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

SANTOS, L. A. F. B. **Um olho de vidro**: a narrativa de Sérgio Sant'Anna. Belo Horizonte: Fale: Ed. da UFMG, 1992.

SCOTT, J. C. **Domination and the arts of resistance**. New Haven: Yale University Press, 1990.

_____. **Weapons of the weak: everyday forms of peasant resistance**. New Haven: Yale University Press, 1985.

VENTURA, R. **Casa-grande & senzala: ensaio ou autobiografia?**. 2001. Disponível em: <www.tropicologia.org.br/conferencia/2001casa_grande.html>. Acesso em: 14 out. 2011.

WACQUANT, L. **Os condenados da cidade: estudos sobre marginalidade avançada**. Tradução de J. R. Martins Filho et al. Rio de Janeiro: Revan: FASE, 2001.

ZIELINSKY, M. (Org.). **Iberê Camargo – catálogo raisonné: volume 1 – gravuras**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ANTONIO CALLADO E A RASURA DA IDENTIDADE NACIONAL

Rejane C. ROCHA

A ideologia não aclara a realidade: mascara-a, desfocando a visão para certos ângulos mediante termos abstratos, clichês, slogans, ideias recebidas de outros contextos e legitimadas pelas forças em presença. (BOSI, 1993, p.144).

Proposições

Embora o primeiro livro de Antonio Callado tenha sido publicado em 1953, a parte de sua obra que encontrou maior repercussão entre o público e a crítica foi aquela escrita e publicada entre as décadas de 60 e 70 e cuja temática está relacionada ao tenso panorama político do Brasil nesse período. A ditadura militar instaurada no país em meados da década de 60 e que durou, pelo menos, 20 anos não limitou o seu alcance ao campo político, mas estendeu seus tentáculos ao campo da cultura, instituindo a censura prévia por órgãos financiados e controlados pela própria força ditatorial, além de, de modo sub-reptício, ser responsável por outra modalidade de censura – talvez mais cruel do que a outra, porque impregnada nas subjetividades –, a “autocensura”, movimento de cerceamento e também direcionamento da criatividade artística

infligida pelos próprios artistas a si mesmos e a seus pares por força das circunstâncias políticas de então. Não por um acaso, a obra de Callado tematizou de muito perto essas circunstâncias, reelaborando ficcionalmente o que a História gritava: assim como muitos de seus contemporâneos, o escritor sentiu a pujança do momento histórico e seu inarredável apelo. Era necessário *dizer* o Brasil.

Cumprе ressaltar, embora este não seja o propósito deste artigo, que *dizer* o Brasil sempre esteve entre as motivações ficcionais – e não só ficcionais – de Antonio Callado, mesmo antes de se abater sobre o país a ditadura militar¹. É traço característico de suas ficções e também das reportagens e peças que escreveu a investigação/reflexão acerca dos traços políticos do ser nacional, entendendo-se político, aqui, no sentido mais amplo que a palavra pode ter, muito distante de sua redução mais popular relacionada a político-partidário. Embora a palavra ideologia comporte significados tão deslizantes quanto perigosos, é inegável o pendor para o enfrentamento do que é mais abertamente ideológico na produção do escritor. Exemplo disso pode ser notado, no âmbito ficcional, desde pelo menos *Assunção de Salviano*, publicado em 1954: nesse romance – e também em *Quarup*, *Bar Don Juan*, *Reflexos do baile*, *Sempre viva* (mesmo que secundariamente) e *A Expedição Montaigne*² – o escritor persegue o tema “revolução”, um conceito que, em sua obra, assume frequentemente contornos ambíguos e fugidios, nunca alinhados de forma simples e tranquila com qualquer orientação ideológica do momento em que está escrevendo.

¹ Davi Arrigucci Jr. (1999) argumenta que a matriz temática e formal do projeto ficcional de Antonio Callado se encontra na reportagem publicada pelo autor em 1953, *Esqueleto da lagoa verde*. Ali poder-se-ia identificar, por exemplo, “o entrecchoque entre os vários relatos, que se fazem e desfazem à nossa vista, [que] acaba por confluir no discurso irônico que os entretetece para a nossa perplexidade e a de quem os assume.” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999, p.315).

² Publicadas, respectivamente em 1967, 1971, 1976, 1981 e 1982. No decorrer do artigo as datas indicadas entre parênteses informam a data de publicação da edição consultada.

É possível analisar cada um desses romances de Callado³ observando como o deslizamento dos significados da palavra “revolução” se constrói por meio de opções formais que acabaram por constituir o estilo literário do escritor: i) personagens atormentados em busca de um significado maior para a sua vida, como é o caso paradigmático de Nando, personagem de *Quarup*, sempre no encaço de uma espécie de miragem utópica: dos índios do Xingu, passando pelas mulheres até o “povo”, talvez a mais abstrata das utopias; mas também todos os personagens de *Bar Don Juan e*, de forma pungente, Quinho, de *Sempreviva*, debatendo-se sempre contra o vazio, seja aquele causado pela frustração diante da revolução que não se cumpriu, seja o causado pela saudade da noiva assassinada; ii) narradores e focalização que acompanham a tormenta dos sujeitos, seja pelo mergulho mais profundo na consciência dos personagens, quando a voz do narrador dilui-se na sua subjetividade, algo que está presente desde *A madona de cedro*, e surge ainda mais explicitamente em *Sempreviva*, seja por meio de seu estilhamento, que parece apontar para a impossibilidade de narrar a partir de um centro ideológico seguro, como é o caso exemplar de *Reflexos do baile*.

A fim de não estender essas considerações introdutórias, é necessário explicitar desde qual ponto de vista este artigo pretende ler a obra de Callado e quais contribuições pretende apresentar para a sua compreensão. No primeiro caso, reitera-se a leitura que tradicionalmente se tem feito a respeito da obra romanesca de Callado: trata-se de uma ficção alinhada ao seu tempo – o que em alguns momentos rendeu ao autor a pecha de “oportunista” – e nunca descurada das contingências históricas, políticas e ideológicas do Brasil que, entre as décadas de 50 e 80 passou por um apregoado “milagre” econômico, pelas esperanças ora revolucionárias ora reformistas da esquerda, pelo golpe ditatorial e suas consequências, pela “década perdida”. No entanto, decorre da observação da maneira como em Callado tais contingências são ficcionalmente elaboradas uma proposta de leitura que – e aqui expõe-se a contribuição deste

³ O trabalho de maior fôlego, nessa direção, é a já clássica leitura de Ligia Chiappini sobre a obra calladiana: *Quando a pátria viaja*, publicado em 1983.

trabalho –, acompanhando o tom sempre irrestrito da crítica que emerge dos seus romances, persiga a “interpretação de interpretações e outras interpretações”, proposta de Dirce Cortes Riedel (2009, p.357-358), em texto do início da década de 90⁴:

Trata-se de inverter a leitura do significado, passando o tempo matriz a ser o tempo da narrativa, o qual fornece um modelo para as representações comuns do tempo. Um modelo com proposta agenciada pelo sujeito que narra, cujo ato criador, em vez de realizar a versão de uma significação já dada, fornece o seu mundo particular de expressão, a que se associam operações dialéticas entre o texto e leitor ativo, em momentos diferentes e em relação a leituras anteriores.

Agregar ao reconhecimento do profundo lastro histórico da obra calladiana uma leitura que reconheça que ela se insere em uma tradição de significados forjados no âmbito dos discursos e da tradição literária, creio, não é incoerente, desde que se eleja como pressuposto o fato de que as contingências do momento histórico orientaram as opções formais de um escritor que objetivou exatamente a mirada crítica em relação à *construção* desses significados. Argumento que a obra romanesca de Antonio Callado insere-se de maneira particular na tradição do romance pós-64 pelo fato de que ela expõe a consciência de que o texto literário mobiliza significados dados, assim como constrói novos significados, além de explicitar isso em sua própria fatura. Uma espécie de resposta a certa impostura que identifica na obra alheia a ideologia enquanto que na própria, a Verdade.

Ao dilema do personagem-escritor do romance *A Festa*, de Ivan Ângelo:

[...] estou entre deus e o diabo na terra do sol, entre escrever para exercer minha liberdade individual e escrever para exprimir

⁴ Artigo publicado originalmente em *A interpretação: 2º Colóquio UERJ*, em 1990, como esclarece a organizadora.

Antonio Callado e a rasura da identidade nacional

minha parte da angústia coletiva; imagino histórias que tenho vergonha de escrever porque são alienadas e tenho medo de escrever histórias participantes porque são convencionais. (ANGELO, 2004, p.11).

A obra romanesca de Callado parece responder com a diluição dos significados e oposições cristalizados – alienação *versus* participação (veja-se *Bar Don Juan*); convencionalismo *versus* radicalidade da experiência estética (veja-se *Reflexos do baile*); sentimento de coletividade *versus* experiência subjetiva (veja-se *Sempreviva*) – e com a explicitação da vacuidade dos significantes. E essa é uma postura ideologicamente participante, embora não seja óbvia.

Este artigo propõe, assim, uma análise de *Quarup* e *Expedição Montaigne* atentando para aspectos que, a meu ver, possibilitam a realização de uma espécie de leitura *especular* dos dois romances: trata-se de duas obras que, inseridas no projeto ficcional de Antonio Callado, tematizam a construção e a desconstrução de conceitos e imagens que, ao longo do tempo, constituíram uma ideologia relativa ao *ser brasileiro* em um período histórico bastante conturbado e, muitas vezes, internamente descontínuo e contraditório. Além disso, nos romances citados emerge de forma mais sistemática e ampla dos que nos outros romances do autor um esforço de explicitação da identidade nacional como *miragem*, como significado construído ideologicamente e ambos colocam em pauta tal motivação a partir de soluções formais diferenciadas.

Identidade nacional: espectro e miragem

Mario de Andrade, ao definir uma das motivações de escrita de *Macunaíma*, macunaimicamente escapou do conceito de identidade nacional propondo, em seu lugar, uma engenhosa formulação: “*entidade* nacional”. De um vocábulo para outro, o trânsito dos significados: se “*identidade*” pressupõe, como aponta Leyla Perrone-Moisés (2007, p.191) “*essência e origem*”, “*entidade*” pressupõe, a despeito de sua concretude, a ausência de unidade e de determinação particular.

Perseguir o surgimento da ideia de identidade nacional, sua relação com as ideias de nação, de povo e de cultura seria extrapolar os limites deste artigo e da discussão que aqui proponho, além de ceder à armadilha de que Mário de Andrade escapou. Ciente da monumentalidade da discussão, o caminho que percorro para os propósitos desta reflexão é outro e os limites são enunciados pelo título desta seção.

Entender a identidade nacional como espectro e miragem é, antes de tudo, aproximá-la à ideia de uma *imagem forjada*, portanto não natural, estabelecida e construída, nunca inerente⁵. Renato Ortiz (1985), em texto que discute a questão, observa a diferença existente entre memória coletiva e memória nacional, sublinhando que, no primeiro caso estamos no terreno do mito e, no segundo caso, no terreno da ideologia.

O estabelecimento dessa diferença é importante para a compreensão da memória nacional e da identidade nacional – funcionando aquela como substrato para a elaboração desta – como “construções de segunda ordem” (ORTIZ, 1985, p.138), ideologicamente orientadas e diante das quais é mister perguntar: “quem é o artífice desta identidade e desta memória que se querem nacionais?” (ORTIZ, 1985, p.139).

Outro dado importante a respeito dessa construção ideológica a que se denomina identidade nacional é o fato de que, embora vinculada à História – já que se constrói via “memória nacional” – ela não se restringe à repetição de um passado sacralizado, o que a faria pertencente ao domínio do mito, mas projeta os seus significados para o futuro, assumindo um caráter prescritivo, embora abstrato:

A identidade nacional é uma entidade abstrata e como tal não pode ser apreendida em sua essência. Ela não se situa junto à concretude do presente mas se desvenda enquanto virtualidade,

⁵ Stuart Hall (2006, p.48, grifo do autor) afirma que “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*.”.

isto é, como projeto que se vincula às formas sociais que o sustentam. (ORTIZ, 1985, p.138).

Fundamentalmente, vão no mesmo sentido os argumentos propostos por Marilena Chaui (2004) para considerar a identidade nacional uma construção ideológica. Digo fundamentalmente porque a filósofa entende *mito* de forma ligeiramente diversa de Renato Ortiz. Para ela, embora admita que o mito liga-se de forma inextricável ao passado – e, aqui, sublinha-se o sentido etimológico de *mytos* como “narração de feitos lendários da comunidade” –, é possível entendê-lo, também, a partir de uma significação projetiva, uma vez que tal narrativa pode ser uma “[...] solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminho para serem resolvidos no nível da realidade.” (CHAUÍ, 2004, p.9).

As reflexões de Chaui caminham no sentido de argumentar que os conceitos de nação, caráter nacional e identidade nacional desenvolvem-se e realizam-se no âmbito da *formação* como também no âmbito da *fundação*:

[...] o registro da formação é a história propriamente dita, aí incluídas suas representações, sejam aquelas que conhecem o processo histórico, sejam as que o ocultam (isto é, as ideologias).

Diferentemente da formação, a fundação se refere a um passado imaginário, tido como instante originário que se mantém vivo no presente no curso do tempo. [...] A fundação pretende situar-se além do tempo, fora da história, num presente que não cessa nunca sob a multiplicidade de formas ou aspectos que pode tomar. (CHAUÍ, 2004, p.9-10).

A identidade nacional brasileira quando entendida, nos termos propostos por Marilena Chaui (2004), como “mito fundador” será relida e reconstruída a expensas do momento, do processo de formação histórica de um determinado período e é uma forma de representação que busca construir significados relativos à indivisibilidade do país e ao pacifismo do seu povo a fim de “[...] bloquear

o trabalho dos conflitos e das contradições sociais, econômicas e políticas [...]” (CHAUI, 2004, p.91) que desde a colonização atravessam a nossa História. Sempre outra e sempre a mesma, a noção de identidade nacional se altera, de acordo com o contexto histórico, mas para manter-se sempre igual, apontando para a necessidade ideológica de estabilidade e homogeneidade no seio da diferença, da incompletude e da multiplicidade.

A literatura, como expressão de cultura essencialmente vinculada ao seu tempo, mas não limitada a ele, constrói e simultaneamente desconstrói e revisa esses espectros e miragens. No Brasil, dois momentos são paradigmáticos nesse sentido: o Romantismo e o Modernismo e muito já foi discutido a respeito das imagens de ser nacional que esses movimentos literários engendraram/questionaram.

Da literatura brasileira produzida sob a égide da ditadura militar surge, de chofre, um posicionamento altamente crítico com relação ao que as forças repressivas oficiais e a classe média conservadora forjavam como identidade nacional. Às imagens que procuravam representar o país como aquele que inevitavelmente entraria para o rol dos países desenvolvidos inserindo-se nos esquemas do capitalismo multinacional através da observância da ordem civil e do conservadorismo moral, a prosa literária de então respondeu com a representação fragmentária e, por vezes, caótica da violência, da desigualdade social, dos desníveis regionais. Talvez ainda não se tenha condições críticas de compreender qual imagem de identidade nacional resultou da produção ficcional da época, mas é certo que ela se constrói em negativo em relação ao que foi apregoado pelos órgãos repressivos e seu tentáculo – hoje sabemos – de maior alcance: os meios massivos de comunicação, sobretudo a televisão.

Quarup

O enredo de *Quarup*, monumental romance de Callado publicado em 1967 e escrito entre 1965 e 1966 é intrincado. A ação se passa entre as décadas de 50 e 60 e o personagem protagonista

é Nando. Em torno dele giram os acontecimentos e a partir de sua perspectiva são narrados tanto os que são essencialmente ficcionais quanto aqueles que, embora incorporados pela ficção, fizeram parte da história do Brasil naquele momento turbulento do final da era Vargas e do Golpe militar impetrado em 1964.

Distintas chaves de leitura foram propostas para o romance mais popular de Antonio Callado e a identificação entre a “educação” ou “deseducação” de Nando e a formação ou desconstrução da ideia de nação, de Brasil são recorrentes. Interessa-me observar tal identificação a fim de entender como, a par da construção desse personagem-protagonista, Callado coloca em pauta a ideia de identidade nacional como constructo ideológico, como miragem. Ligia Chiappini (1983), inventariando as imagens de Brasil formuladas em *Quarup* – a autora chama a atenção para o fato de que cada um dos personagens do romance tem visões distintas a respeito do Brasil e, por isso, cada um deles alimenta diferentes utopias em relação ao país – sublinha que:

Se em quase todas as personagens podemos constatar uma “teoria” do Brasil e identificar suas utopias, isso também acontece com Nando, a personagem central. Com uma diferença: ele é o único que evolui e que, portanto, transforma, aperfeiçoa e reinventa a cada momento o seu Brasil do passado, do presente e do futuro, aproveitando para isso um pouco de cada uma das pessoas com quem convive, cujas ideias filtra à luz da sua experiência, da sua formação e dos seus conflitos pessoais. (CHIAPPINI, 1983, p.45-46).

Sem discordar da observação da autora, julgo ser possível interpretar as constantes reelaborações de Nando a respeito da identidade nacional como uma forma encontrada por Callado para questionar as interpretações parciais a respeito do país e, além disso, sublinhar o caráter de construção ideológica que cada uma delas carrega.

Seminarista com projetos missionários relativos ao estabelecimento de uma prelazia no coração da Amazônia, em uma reserva indígena onde se originaria, mais tarde, o Parque do Xingu, Nando inicia o seu percurso no romance diante de um bloqueio subjetivo que lhe entrava os planos e a missão: ele teme o desejo carnal pelas índias. A tal drama, íntimo, o romance acrescenta outros no primeiro capítulo, esses, essencialmente políticos, que fazem ancorar o enredo ficcional no chão histórico: a situação degradante a que são submetidos os trabalhadores dos engenhos de cana de açúcar em Pernambuco e as mobilizações sociais que resultariam, mais tarde, na criação das ligas camponesas. É importante salientar que, embora a tensão política se esboce desde o início do romance, o que avulta é mesmo a tensão íntima, subjetiva de Nando, emparedado voluntariamente em uma cripta dentro da qual parece tentar se resguardar da sina que caracteriza toda personagem romanesco, de acordo com Lucien Goldmann: viver em constante embate com as estruturas sociais degradadas, constituindo-se como “herói problemático”.

Iniciado sexualmente por Winifred, missionária protestante norte-americana, Nando parte, enfim, em direção ao Xingu, onde, mais uma vez, se imobiliza: insere-se na vida da comunidade indígena e do Posto de Proteção ao Índio, chefiado por Fontoura, mas vai perdendo, aos poucos, a motivação de seu ministério religioso, juntamente com suas utópicas crenças de instituir uma República Guarani no coração da Amazônia.

As últimas páginas do terceiro capítulo do romance, intitulado “A maçã”, adquirem grande importância para o enredo, uma vez que parecem funcionar como uma espécie de passagem entre quem foi Nando até então e quem ele vai se tornar depois. A transcrição do excerto abaixo, embora não permita apreender a totalidade e complexidade dos acontecimentos narrados, permite captar o esforço do narrador em representar a simultaneidade dos acontecimentos:

Os índios da huka-huka e do moitará e do javari só ouviram porque conheciam muito bem a voz do Fontoura mas ligar não ligaram o grito dele não, porque não queria dizer nada que índio soubesse e viram logo que só podia ser lá coisa entre caraíba o

Fontoura berrando o velho se suicidou, o velho se matou, o velho morreu [...] Sônia não tinha ouvido nem o nome dela e nem as notícias berradas e nem nada andando e andando na trilha do Anta que tinha graças a Deus entendido naquela cabeça bonita bonita por fora e esquisita por dentro que tinha que andar muito e que ir bem longe para guardar a fêmea branca [...] e Otávio empurrou para o chão Ramiro e Falua e esguichou o lança-perfume bem na cara dos dois que protestaram não faz isso Sônia volta Sônia e saíram quase tropeçando nos quarups que vinham rolando, rolando pelo declive tocados pelos pajés e plafplafplaf um atrás do outro foram entrando n'água e o maior de Uranaco mergulhou um pouco, emergiu, saiu boiando com sua faixa de algodão tinto e suas penas de arara e de gavião. (CALLADO, 1984, p.258-259).

Em uma prosa vertiginosa, que de certa forma se distancia do tom do romance até aqui, alterna-se a focalização em vários personagens e lança-se mão do discurso indireto-livre. Em quatro páginas, expõe-se um turbilhão de acontecimentos: o fim do ritual indígena Quarup, a descoberta da fuga de Sônia e o desespero de Falua e Ramiro por conta disso, as consequências que o suicídio de Getúlio Vargas teve para aldeia e para os planos de se instituir uma grande reserva legal indígena – que seria inaugurada pelo próprio presidente em esperada e nunca concretizada visita à Amazônia. Curioso notar que o protagonista Nando perde, nessas páginas, o privilégio da focalização que deteve até aqui e que deterá em grande parte de todo o romance e que o narrador delinea, a partir da múltipla focalização e do discurso indireto-livre, o quadro de caos, desespero e frustração de todos os personagens.

No início do capítulo quatro, “A orquídea”, encontramos Nando já desvinculado da vida religiosa depois de um lapso temporal difícil de calcular, mas que comportou a sua ida ao Mosteiro e o reencontro com Hosana, preso por assassinar Dom Anselmo. Não há explicações a respeito dos motivos que teriam levado o personagem a deixar de ser padre, mas infere-se que todos os acontecimentos que brutalmente atingiram a aldeia – e todo o país – e que foram

narrados no estilo vertiginoso que acima se descreveu, acometeram Nando de uma consciência a respeito do seu “estar no mundo”. A missão religiosa fora uma espécie de substituta do ossuário em que Nando se resguardava da vida exterior e que não tinha mais razão de ser diante dos fatos – individuais e coletivos – ocorridos.

Se as motivações religiosas, “utópicas” de Nando desapareceram, outras tomaram o seu lugar na incursão do personagem ao coração do país. O capítulo quatro narra a viagem feita pelos expedicionários, entre eles Nando, em busca do centro geográfico do Brasil, num esforço simbólico de desbravar o interior do país, de tomar posse do âmago da nação. Outras ambições juntam-se a essas, de acordo com cada um dos personagens que fazem parte da expedição: Francisca assume para si o desejo que era do noivo revolucionário, agora morto, de sair em busca do centro do país para tentar entender a nação; Ramiro quer, ainda, procurar Sônia entre as tribos indígenas embrenhadas na selva; Fontoura e Vilaverde querem pacificar tribos remotas; Lauro quer comprovar, *in loco*, suas teses antropológicas. E Nando? Embora não se explicitem suas motivações, é certo que elas não mais se nutrem das visões ingênuas que o empurraram, pela primeira vez, ao Xingu:

– Eu por mim – disse Nando – acho que para se pegar o espírito do Brasil e as raízes de sua vocação no mundo o roteiro seria outro. Pouquíssimos brasileiros o fazem e daí a confusão em que vivemos. Eu considero a ida ao centro do Brasil, onde vivem os índios em estado selvagem, mais importante, muito mais importante do que conhecer o Rio ou São Paulo [...] Vejam bem – continuou Nando concentrado – é só no Brasil que ainda existem, tão perto das grandes cidades, homens mais em contato com Deus do que com a História, isto é, com o mundo da razão e do tempo. Entre eles, a aventura do homem na terra poderia começar de novo. (CALLADO, 1984, p.19).

A perspectiva de Nando a respeito do indígena como tábula rasa – perspectiva, enfim, típica do colonizador de terras e de almas – não se cumpre e isso acaba sendo um golpe na sua ingenuidade e

uma fratura nos seus planos de prelázia, tal qual tinha os imaginado. Além disso, conhecer Aicá, o indígena assolado por uma doença rara e cruel colocou Nando em confronto com suas crenças religiosas a respeito da existência de um Deus sobretudo bom. Eis um dos dilemas de Nando e um dos motivos que levaram à diluição de sua ingenuidade e de sua fé.

No entanto, livre das imagens idealizadas dos indígenas, possibilitadas pela religiosidade e o desconhecimento, Nando livra-se da imobilidade que caracterizara os seus primeiros tempos na selva e inicia um trabalho incansável de pacificação de indígenas. De qualquer maneira, não é possível apreender o que leva Nando a embrenhar-se cada vez mais fundo na selva e uma passagem do romance permite inferir que a motivação não está clara sequer para ele mesmo:

Só então veio a Nando não exatamente o medo mas a estranheza de quem representasse no teatro a própria vida e fosse de súbito assaltado pela suspeita de que podia morrer por pura representação de uma morte que não ocorreria. (CALLADO, 1984, p.272).

O estranho sentimento que assola Nando, o de desdobrar-se em imagem forjada de si mesmo, não coincide com a ideia de um sujeito íntegro, ciente e certo de suas escolhas. Além do mais, logo desembarcaria no Posto Francisca, acenando com uma motivação afetiva para que ele, enfim, empreendesse a viagem rumo ao centro do país.

O capítulo quatro narra os eventos mais alegóricos do romance calladiano. Em busca do centro geográfico do país – seja o que for que ele signifique para cada um dos expedicionários – os personagens encontram saúvas, miséria e morte. A força alegórica do capítulo vem da eleição de imagens cuja força simbólica há muito frequentam o imaginário brasileiro: as saúvas e o indígena. No primeiro caso, as ressonâncias literárias não podem ser afastadas, já que de Policarpo Quaresma a Macunaíma as formigas representaram simbolicamente – a partir de sua fúria subterrânea – a corrosão das

crenças relacionadas à possibilidade de o Brasil se tornar, finalmente, um país “civilizado”.

No que diz respeito à forma como o indígena é representado neste capítulo, a complexidade – e exemplaridade – é ainda maior, dada a força semântica que a imagem do índio carrega em nossa história, desde que foi alçado, pelo Romantismo, à categoria de representante da identidade nacional:

Os vinte, vinte e poucos cren-acárore que sobraram foram tocando para a frente como engenhocas de transformar em disenteria os estoques de comida da Expedição A um Lauro magro e fero que se queixava de gigolotagem dos cren respondeu Fontoura que eram batedores à altura da Cloaca Central de que se aproximavam todos: os cren acorriam com sincera pressa à Latrina. (CALLADO, 1984, p.365).

A desconstrução impiedosa de significados relativos à grandeza e respeitabilidade da Pátria explicita-se nesse pequeno fragmento: primeiro, o movimento é trazer à memória do leitor os significados que ressoam no vocábulo “batedores” – oficiais que abrem caminho para a passagem de governantes ou pessoas ilustres – para, em seguida, miná-lo a partir de uma imagem que desconstrói aquela cristalizada: os “batedores” da expedição estão à altura tanto daqueles que a compõem quanto da Pátria em si e são indígenas infectos que, ao invés de seguir à frente da expedição, perseguem-na, dela tirando proveito.

Mas é no fragmento seguinte que se delinea, talvez, a percepção mais triste a respeito do que venha a ser o “ser brasileiro”:

Quando caía a noite, zonzos de cansaço, olhos doendo de procurar avião, o grupo se detinha à beira do rio e se esforçava por pescar, aquele grupo onde só Francisca ainda transcendia e simbolizava alguma coisa. Os demais, pensava Nando, eram um bolo que já havia adquirido até homogeneidade racial. Os caráftas emagreciam a poder de alimentar os cren que emagreciam de diarréia, todos crescendo em ossos e mingando em carnes.

À medida que se descarnavam, ressecavam, empalideciam, os índios se tornavam menos mongóis, mais brasileiros, um grupo de paraibas, de cearás, de jecas mineiros só que nus em pelo. A fome não era mais uma ânsia, mas um atributo coletivo. Os índios andavam atrás dos brancos e os brancos só andavam porque sabiam que se parassem iam virar índios. (CALLADO, 1984, p.367).

A diluição das diferenças entre brancos e indígenas e a redução destes a uma identidade brasileira construída a expensas da fome e da derrocada física e moral não deixa espaço para as idealizações positivas construídas desde o Romantismo. Observe-se que, pela perspectiva de Nando, a desvalorização do ser nacional não se dá pela via construída pelo preconceito eurocêntrico, mas ao contrário: a imagem “homogênea”, desidealizada, rebaixada que surge quando os indígenas perdem, por causa da fome e da doença, a sua dignidade, é a que os aproxima de uma aparência “brasileira”. A notação irônica faz desmontar os discursos construídos pelo sistema colonial, tanto o que construída a imagem indígena como superior ao do branco, graças a sua “pureza” quanto a que, pelo contrário, valorizava este em detrimento daquele, graças a sua “civildade”.

A observação de Francisca a Nando – “Você saiu de lá julgando que ia encontrá-lo no Xingu e agora vê que é lá que ele está.” (CALLADO, 1984, p.374) – quando ele sai do Xingu de volta a Palmares para “realizar o trabalho da [sua] vida” aponta não só para a guinada que dará a vida de Nando depois da expedição como também para o quanto a volubilidade de suas certezas pode ser atribuída à volubilidade de sua imagem da identidade nacional e da volubilidade da própria identidade nacional. Os capítulos cinco e seis narram, então, a passagem de Nando pelos movimentos sociais que se vinculavam às ligas camponesas, sobretudo a alfabetização de camponeses pelo método Paulo Freire, a sua prisão pelas forças da ditadura que depuseram o governo de Pernambuco em 1964 e, por fim, o abandono, por parte do personagem, de qualquer luta política para assumir a tarefa de amar as mulheres e ensinar os homens a amá-las.

No espectro revolucionário, Nando vai de um extremo a outro nesses dois capítulos: entre a revolução política e a revolução dos costumes, mais uma vez a opção de Callado é diluir as fronteiras rígidas dessas concepções cristalizadas e isso pode ser observado, por exemplo, nas conversas do personagem com antigos companheiros de engajamento político ou com Joselino, pai de Amaro, pescador que abandona o ofício familiar para “viver a sua vida de Amaro”:

– Me espantava que Amaro tivesse deixado de auxiliar pai e mãe – disse Nando. – Eu ensinei a ele tirar ostras das pedras na praia sem passar o dia inteiro em cima de uma jangada e Amaro logo achou uma ostreira grande. Só precisa da sua faca e vende as ostras nos hotéis e restaurantes.

– E o resto do dia? O que é que faz?

– Vive a sua vida verdadeira, sua vida de Amaro – disse Nando.

– Vida de vadio enfeitado. E com dinheiro no bolso.

– O pior, na sua opinião, – disse Nando – é que Amaro agora tem mais tempo de seu e ganha mais dinheiro, não é?

– Trabalha menos tempo, é isto que é mau. E por paga ainda maior ainda por cima. (CALLADO, 1984, p.510).

Na conversa com o velho pescador, Nando coloca em pauta, subjacente aos seus questionamentos, uma discussão bastante recorrente e muito comum no momento histórico em que se passa o romance e que diz respeito à alienação, ao valor e à divisão social do trabalho. E tudo isso para defender o ex-pescador que – usando um termo pejorativo da época – “desbundou”.

O apagamento da oposição entre “engajamento político” *versus* “desbunde” culmina no jantar oferecido por Nando em memória de Levindo, estudante que fora morto dez anos antes defendendo os direitos dos trabalhadores de engenho. A grande celebração, descrita no romance em termos ritualísticos, serviria a Nando para “[...] devorar a lembrança de Levindo, devorar Levindo, incorporá-lo, nutrir-se dele.” (CALLADO, 1984, p.549)

Celebração, ritual e ato político, o jantar é ocasião que deflagra, mais uma vez, uma guinada na vida de Nando. Depois de sua realização – e de todas as consequências violentas dela advindas – Nando parte para a guerrilha, assumindo o nome “Levindo”, mas, mais do que isso, buscando em Levindo a crença irreparável no país, a sua perspectiva utópica, uma firmeza de princípios que Nando nunca tivera e que, talvez, só seja mesmo possível entre aqueles que, não mais entre nós, são sustentados pela memória daqueles que ficaram.

O que se pode observar pela leitura de Quarup feita até aqui é que o percurso do personagem Nando durante todo o enredo é uma busca pela sua própria identidade, mas também uma busca pela compreensão do país. As idas e vindas de Nando pelo território nacional – Pernambuco, Rio de Janeiro, Xingu, Pernambuco, Centro Geográfico, Rio de Janeiro, Pernambuco e sertão nordestino – pontuam uma ânsia que alia a auto-investigação à problematização da identidade nacional e a homologia entre os resultados obtidos pelo personagem nessa dupla empreitada salta aos olhos: ao final do romance, o ex-padre, ex-missionário, ex-militante de esquerda, ex-amante deve assumir a identidade de outro – Levindo – a fim de construir a sua integridade, sempre buscada e nunca alcançada. O final do romance aponta para mais uma guinada na vida de Nando, mas o final em aberto não é conclusivo a respeito do que, afinal, ele fará com a nova identidade, como viverá, quais desafios enfrentará.

E o Brasil? Se existir mesmo uma homologia, é impossível delimitar a imagem de uma identidade nacional que se coloca no romance. Peças que ora se encaixam, ora são absolutamente incompatíveis, as identidades nacionais, os brasis que emergem do romance são espectros e miragens: sonhos frustrados e planos de impossível realização. Ainda assim, a **busca** visceral de Nando – e também dos outros personagens – imprimem ao romance um significado construtivo, quicá utópico, totalmente ausente do outro romance que a partir de agora discuto.

A expedição Montaigne

Publicado em 1982, *A expedição Montaigne* é uma obra muito peculiar no interior da prosa ficcional calladiana. Dialogando com temas, situações e personagens dos outros romances que o autor publicara até a data, esse romance, embora tão questionador quanto os outros romances de Callado, obedece a uma motivação corrosiva neles apenas entrevista. Além disso, a abertura para o futuro, para a esperança – tão marcada, por exemplo, em *Quarup* – lhe é totalmente desconhecida.

O enredo gira em torno de algumas figuras principais que são ladeadas por outros personagens: o índio Ipavu, o ex-funcionário do Serviço de Proteção ao Índio e atualmente jornalista, Vicentino Beirão, o pajé Ieropé, o diretor do reformatório indígena de Crenaque, Vivaldo; e é organizado em capítulos curtos e narrado por um narrador em terceira pessoa que cede a focalização a cada um desses personagens, e a outros, de forma alternada. O que se narra são os planos de Vicentino Beirão que:

[...] pretendia enfiar uma pororoca de índios pela história branca do Brasil acima, para restabelecer, depois do breve intervalo de cinco séculos, o equilíbrio rompido, certo dia aziago, pelo – as palavras são dele – aquoso e fúnebre ploft de uma âncora de nau, incrustada de mariscos chineses, eriçada de cracas das Índias, a rasgar e romper cabaço e regaço das túmidas águas pindorâmicas. (CALLADO, 1982, p.11).

A citação expõe a prosa peculiar em que o romance é construído, além de exemplificar a forma como a questão da identidade nacional será tratada em *A Expedição Montaigne*: a partir da exposição dos escombros do que se delineou, em diferentes épocas, como o “ser brasileiro”, Callado explicita a vacuidade da ideologia, construída via discursos e símbolos que, quando deslocados de seu contexto, nada mais representam.

O plano tresloucado de Vicentino Beirão, em termos mais simples, é o de montar uma expedição rumo à Amazônia para reunir

o maior número possível de indígenas e invadir o Rio de Janeiro. A expedição reúne o índio aculturado Ipavu e mais alguns indígenas e parte da narrativa ocupa-se em descrever o percurso do grupo e os meios ilícitos de que usam para se sustentar durante a jornada. Paralelamente a essa história, narram-se os percalços pelos quais passa, na tribo de Ipavu, o pajé Ieropé insistindo em tratar com pajelanças as doenças “civilizadas” a fim de garantir a pureza dos costumes da tribo.

De tonalidade satírica, o romance trata os temas e delinea seus personagens sempre a partir da representação dos extremos e não é raro reconhecermos, nos personagens de *A expedição Montaigne*, traços de personagens de outras obras de Antonio Callado. O que ocorre, aqui, é que aspectos parciais de outros personagens são ampliados ao paroxismo, num esforço em compor com tintas caricaturescas os personagens do romance em questão.

O enredo se inicia com os personagens centrais do romance encontrando-se no desativado Reformatório Indígena de Crenaque. Ali, misto de prisão e hospital, vivem Ipavu, outros dois indígenas e Seu Vivaldo. O primeiro considerando a instituição o seu “[...] lar, a casa dele, não a casa da gente ser parida mas a casa escolhida” (CALLADO, 1984, p.14), uma vez que renega toda e qualquer possibilidade de voltar para a sua tribo e reinserir-se na cultura indígena. O último ali vivendo enquanto as autoridades decidem o que fazer com ele e com o lugar e, enquanto isso, gozando dos frutos dos pequenos roubos cometidos principalmente por Ipavu e que lhe garantiam uma “[...] despensa e adega de tuxaua, coronel ou bispo.” (CALLADO, 1984, p.14). É nesse espaço que irrompe Vicentino Beirão, ex-funcionário do Serviço de Proteção ao Índio – a exoneração de Beirão, acusado de subversivo e exonerado por ocasião da promulgação do AI 5 é uma referência temporal que permite inserir a ação em um contexto histórico mais ou menos determinado –, ex-jornalista e aspirante a revolucionário para aliciar Ipavu e convencê-lo a fazer parte da expedição que vai:

[...] levantar, em guerra de guerrilha, as tribos indígenas contra os brancos que se apossaram do território a partir daquele glauco

gluglu do ferro da cabrália caravela logo depois que a figura de proa, lança de de S. Jorge e língua de dragão, abriu as coxas e os grandes lábios de mel da bugra Iracema, ocupada a lavar-se, sem uluri, na praia. (CALLADO, 1984, p.30).

O plano de invadir o Rio de Janeiro com uma tropa de índios já fora anunciado por Fontoura, em *Quarup*, mas sempre em tom jocoso e em momentos de frustração extrema e decepção com o trabalho no posto de serviço do qual era diretor. As bravatas de Fontoura escondiam o firme propósito de realmente *cuidar* dos indígenas. No caso de Vicentino, uma inversão se anuncia: o jornalista/revolucionário usa do discurso do empoderamento do indígena para escamotear os seus objetivos nada nobres, como o desenvolvimento do enredo fará ver.

Os personagens indígenas Ipavu e Ieropé também se constroem pela exploração dos extremos. Cada um em uma ponta da representação convencional do indígena, Ipavu é o indígena aculturado que não suporta a ideia de ser índio, enquanto Ieropé tenta resistir de todos os modos à aculturação, a ponto de causar a morte de integrantes de sua tribo por se recusar a distribuir a penicilina que mantinha sob sua guarda e insistir em tratar a gonorreia com os remédios e as rezas de seu arsenal de pajé.

Se se entende identidade nacional como uma construção ideológica, tal qual o fazem Renato Ortiz e Marilena Chaui – e mesmo Mario de Andrade, a se levar em conta a sua recusa em utilizar o termo – é lícito afirmar que as imagens que, ao longo da História do Brasil, se prestaram para a construção da materialidade dessa ideia podem ser aproximadas ao conceito de símbolo, uma vez que:

Os símbolos evocam uma realidade que não pode ser nem designada nem reconstruída por detrás deles. O seu duplo sentido suscita sempre ambiguidade. Estão constituídos de tal modo que a sua significação secundária apenas se alcança mediante as ruínas da significação primária. (SÍMBOLO, 2012).

Nesse sentido, os personagens Ipavu, Ieropé e Vicentino Beirão, podem ser entendidos como resposta caricaturesca/satírica às construções simbólicas que, em diferentes momentos de nossa história, se prestaram à conformação de uma identidade nacional: o índio e o revolucionário.

A construção dos personagens indígenas, por exemplo, é paradigmática. A compreensão do seu papel, no romance, deve levar em consideração diversas camadas de significados que se acumularam ao redor da figura do índio, no decorrer de nossa história. Tal qual são delineados, em *A Expedição Montaigne* – antagônicos, díspares – Ipavu e Ieropé não se pretendem “mais reais” do que Peri e Macunaíma. O que ocorre é que o romance procura desvelar o quanto, dada a sua condição de símbolo, a figura do índio pouco pode comunicar de real, soterrada por configurações ideológicas que transformam cada vez mais em ruínas os significados primários de “ser índio”: homem que possui uma cultura e um modo de vida particulares e que, como qualquer ser humano, tem desejos e misérias.

Não por outra razão Ipavu e Ieropé são tão diferentes: é a exposição da diferença que permite o questionamento da homogeneidade – que, como tenho argumentado, é o princípio constitutivo da identidade. Nesse sentido, *Expedição Montaigne*, embora se utilize do recurso caricuresco – no qual alguns críticos identificam um traço excessivamente esquemático – alcança uma maior complexidade na representação do indígena, quando comparado a *Quarup*. No romance de 1967 a estratégia era a de desvelar, desde a perspectiva do caraíba, o quanto de mistificação existia em relação à realidade indígena. Aqui, graças à alternância na focalização – quando o leitor se depara com a ocorrência do discurso indireto-livre, a revelar a subjetividade das personagens – é possível observar a percepção do próprio indígena a respeito da sua realidade, tal como ele a vive, e a respeito da sua realidade, tal qual é presumida pelo branco.

Branco era tão babaca ou tão distraído que acreditava que índio podia ganhar dele em alguma coisa, puta que pariu, parecia até conversa babaca de Zeca Ximbioá, que chegava

a dizer que branco tinha medo de índio porque no meio dos índios o que era de um era de todos e que se o índio ficasse dono do Brasil de novo tudo voltava a ser como era antes e todo o mundo feliz, olha só a besteira de Ximbioá, imagina branco muito feliz porque arco e flecha era de todos e beiju também, pombas, quem é que quer essas merdas? Tudo era de todos porque índio não tinha cerveja, tira-gosto, empada, nem dinheiro, grana, porra, ninguém queria nada daquilo que o índio tinha e na praia ou em beira de rio índio vivia mesmo era paquerando navio, esperando que chegasse barco de branco. (CALLADO, 1984, p.39).

Se o que interessa aqui não é o fato de a reflexão feita por Ipavu, no excerto acima, aproximá-lo mais ou menos do que seja o “indígena real”, é inegável que o embate dos discursos, o jogo das mistificações e desmistificações – alcançados graças à inversão satírica – são expostos aos olhos do leitor a quem se impõe a pergunta: “significará sempre o duplo sentido simbólico uma revelação ou também uma dissimulação?” (SÍMBOLO, 2012). Ou ainda: qual é o significado que revela e também – talvez sobretudo – oculta personagens como Peri, Macunaíma, Ipavu e Ieropé?

O que é certo é que o tratamento dado por Callado aos personagens indígenas em *A expedição Montaigne* é uma resposta à tentativa de construção de uma identidade nacional: desconstruir a homogeneidade da identidade indígena é, por extensão, desconstruir as ideias de origem e de pureza do “ser nacional brasileiro” e isso é alcançado pelos vários diálogos intertextuais que o romance estabelece com imagens e significados forjados pelo nosso Romantismo, momento em que essa era uma preocupação central.

No excerto acima também se revela outra desconstrução simbólica, relacionada à figura do revolucionário de esquerda. Embora tal tema mereça discussão mais aprofundada, creio ser relevante para a argumentação que desenvolvo aqui o apontamento de algumas ideias. Remonta de período mais recente a construção

da simbologia do revolucionário, mais especificamente a partir da década de 60 e tanto a literatura quanto o cinema produzidos no período contribuíram para construção dessa simbologia. Trata-se de uma imagem forjada nos estertores ideológicos do período e a sua elaboração se relaciona também com o desejo utópico de criar um homem novo para um país novo. Seguindo o tom geral do romance *A expedição Montaigne*, Callado não deixa imune de seu esforço desmistificador a imagem simbólica do revolucionário de esquerda.

Zeca Ximbioá, guerrilheiro, tem existência apenas na memória de Ipavu e na memória e nos delírios de Ieropé, já que no presente da narrativa ele já tinha sido assassinado pelas forças de repressão da ditadura militar e suas crenças revolucionárias, quando referidas por Ipavu são ridicularizadas, como expõe o excerto que transcrevemos e, quando referidas por Ieropé, ajudam a alimentar a obsessão pela pureza cultural que anima o pajé. De um lado e de outro, restam discursos e ideias deslocados de seu contexto revolucionário original e que não fazem o menor sentido quando expressos pelos dois personagens.

O caso de Vicentino Beirão é mais complexo, dada a importância do personagem para o enredo. Logo no início do romance delinea-se o desvario das motivações expressas e ocultas do pretense revolucionário, bem como a sua estirpe de pseudointelectual, pedante, ignorante da realidade do país e mal intencionado:

Foi várias vezes, na vasta biblioteca do seu apartamento no Leblon, fotografado entre livros franceses e cerâmica carajá, ou, de outro ângulo, perto da janela, entre uma espada que era cópia autenticada da de Bayard (*sans peur et sans reproche* era o ex-libris de Vicentino Beirão) e a borduna com que um índio arara tinha matado, no rio Ananás, o tenente Marquês de Souza, oficial do grupo de Rondon.

A princípio mangaram dele, dizendo que falava em nome dos índios sem ter visto, sequer, a mata virgem, e o Beirão respondeu que, muito pelo contrário, era frequentador assíduo da Floresta da Tijuca: ali, no século passado, o arquiteto paisagista britânico

Auguste François Glaziou tinha reduzido a selva às dimensões de um parque, de um soneto. (CALLADO, 1984, p.23-24).

Os significados que se acumulam em torno da figura do revolucionário são um a um desconstruídos pela caracterização de Beirão e pela explicitação de suas motivações, mais ligadas a uma mesquinha vingança do que à luta pela grandeza e melhoria do país.

“Mito fundador”, “entidade abstrata” a identidade nacional se alicerça em símbolos⁶ cuja função é, paradoxalmente, reviver uma realidade que inexistia previamente ou, ainda, criar as memórias que devem ser honradas no futuro. O que faz *Expedição Montaigne* é desvendar, explicitar e questionar essa complexa estrutura.

Conclusão

Entre a publicação de *Quarup* e a de *A expedição Montaigne* mais de duas décadas se passaram e, para o Brasil, foram longas décadas durante as quais o país ao mesmo tempo em que encenou o papel de “país do futuro”, de promissora potência industrial, frequentou as listas nada honrosas de países com significativos – para não dizer vergonhosos – índices de desigualdade social, analfabetismo, mortalidade infantil, assassinatos não explicados. Durante esse período, intelectuais e artistas viram os seus mais caros projetos para o país se transformarem em utopias cada vez mais impossíveis de serem realizadas, num primeiro momento bloqueadas pela repressão política violenta e, no momento seguinte, sufocadas por um capitalismo cada vez mais atroz que, se foi efetivamente implantado entre nós durante a ditadura militar, não findou com ela.

Os dois romances de Callado que foram discutidos aqui evidenciam de forma paradigmática esse turbilhão de acontecimentos contraditórios que assolaram o país nessas duas décadas.

⁶ No artigo já citado de Marilena Chaui (2004) a autora prefere o termo “semióforo” para designar esses símbolos, entendendo mesmo o conceito de “Pátria” como tal.

E nesse sentido eles estão muito bem acompanhados por uma produção literária que, entre a década de sessenta e a de oitenta, procurava testemunhar, discutir, compreender, representar o horror do cerceamento violento da liberdade. Ocorre que em Callado o testemunho, a discussão, a compreensão e a representação sempre se deixaram acompanhar por uma profunda consciência de que para além do embate físico e político que se desenhava, movia-se de forma sub-reptícia um confronto de discursos e ideologias que tentavam se invalidar mutuamente. E o que passa a interessar, então, para o romancista, não é a representação da ideologia *x* ou *y*, mas o desvelamento do embate, do confronto, a partir da sua explicitação enquanto construção discursiva.

O romancista acompanhou de muito perto tais embates e escreveu, no calor da hora, romances que denunciaram não só a violência da repressão política, mas também a impostura de ideias forjadas às quais se procurava ocultar justamente seu caráter de construção. É isso tudo relacionado a ambos os lados da polarização política radical que caracterizou a época. Isso, no romance de 1982, era esperado, uma vez que a década de oitenta sucessivas vezes se viu caracterizada sob o signo da desilusão; no romance de 1967 era visionário e polêmico.

Passados trinta anos da publicação de *A expedição Montaigne* e quarenta e cinco anos da de *Quarup* percebe-se que, embora profundamente arraigada no contexto histórico que lhe impôs limites e lhe ofereceu assunto, a obra de Callado possui um alcance maior graças ao fato de que o autor conseguiu observar – e representar na sua produção literária – que a contingência histórica não pode ser entendida adequadamente se delimitada em décadas e destacada de uma série histórica maior, que compreende o passado mais remoto da nação, mas também as projeções do seu futuro. Se a repressão deflagrada pelo regime militar é tema recorrente na maioria dos seus romances, o distanciamento temporal permite ver que se move no interior de sua obra outra obsessão, de escopo mais amplo, que diz respeito à busca pela compreensão de como se *funda* e se *forma* um país.

A análise de *Quarup* e de *A expedição Montaigne* – como também a leitura das outras obras do escritor – aponta para o fato de que Callado não tencionava encontrar, nem representar, nem forjar a identidade nacional em suas obras, e sim refletir a respeito de seu caráter de construção ideológica. Lá, onde se busca a identidade nacional, estão os símbolos, os mitos, as palavras, a miragem. De Nando a Vicentino Beirão, a obra calladiana expõe o que isso significa... para o bem e para o mal.

REFERÊNCIAS

- ÂNGELO, I. **A festa**. 11.ed. São Paulo: Geração Editorial, 2004.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, D. O sumiço de Fawcett. In: _____. **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. p.313-317.
- BOSI, A. Poesia resistência. In: _____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1993. p.139-192.
- CALLADO, A. **Quarup**. 14.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **A expedição Montaigne**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CHAUÍ, M. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Perseu Abramo, 2004.
- CHIAPPINI, L. **Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado**. Cuba: Ediciones Casa de Las Américas, 1983.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PERRONE-MOISÉS, L. Macunaíma e a “entidade nacional brasileira”. In: _____. **Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007. p.188-209.

RIEDEL, D. C. Interpretação e ficção: interpretação de interpretações e outras interpretações. In: VIEGAS, A. C. (Org.). **Viver literatura: ensaios e artigos**. Rio de Janeiro: 2009. p.357-390.

SÍMBOLO. In: SILVA, M. L. P. F. **E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia**. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=285&Itemid=2>. Acesso em: 20 jan. 2012.

SOBRE OS AUTORES E ORGANIZADORES

Adriana Bocchino

É docente e investigadora na Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina), onde atua na Graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em História. Dedicar-se à pesquisa de temas relacionados à literatura e cultura argentinas e latino-americanas.

Carla Alexandra Ferreira

É docente na UFSCar – Universidade Federal de São Carlos, na área de Língua Inglesa e suas Literaturas, no curso de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Literatura. Com graduação pela UNESP (1990) e mestrado e doutorado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo USP (1996, 2003) concentra seus estudos nos temas: crítica materialista, Fredric Jameson e leitura política e estudos da cultura, e investigações da obra de John Updike. Atualmente desenvolve pesquisa em Literatura e cinema, com ênfase na investigação das adaptações feitas da obra de Jane Austen. Integra o Grupo de Pesquisa de Estudos Oitocentistas da USP, discutindo a escrita de autoria feminina.

Carolina Grenoville

É docente na Universidade de Buenos Aires, onde ministra a disciplina Semiologia e bolsista de pós-doutoramento do CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas).

Dedica-se à pesquisa dos seguintes temas: Teoría Literaria y Literatura Argentina (memoria, violencia, espacialidad y poscolonialidad). Formação acadêmica. Possui Graduação e Doutorado pela Universidade de Buenos Aires.

Edna Maria Fernandes Nascimento

Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq, é livre-docente pela Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, onde atua no Programa Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa. Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Semiótica, pesquisando principalmente os seguintes temas: linguagens verbais e não verbais, texto, discurso, formas de vida, paixão, imaginário cultural, mulher, revista O Cruzeiro.

José Antonio Segatto

É professor Titular da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, onde atua como no Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Tem experiência na área de Sociologia, com ênfase em Sociologia do Desenvolvimento, dedicando principalmente aos seguintes temas: democracia, cidadania, literatura, política, socialismo, revolução e classes sociais. Possui graduação em História pela Universidade de São Paulo (1978), doutorado em História Econômica pela Universidade de São Paulo (1993) e Livre-Docência pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1999).

Juliana Santini

É docente da Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho (UNESP), onde atua na Graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Desenvolve projeto de pesquisa na área de Literatura Brasileira, com publicações e orientações de Iniciação Científica, Mestrado e Doutorado relacionadas aos temas: regionalismo na literatura brasileira (séculos XX e XXI); prosa brasileira contemporânea; realidade e representação na literatura brasileira contemporânea. Pertence aos grupos de pesquisa (CNPq): Realismo e realidade na prosa brasileira contemporânea (UFSCar) e Grupo de Estudos da Narrativa (UNESP). Possui Graduação em Letras pela

UNESP, Araraquara (2002) e Doutorado em Estudos Literários pela UNESP, Araraquara (2007).

Maria Célia de Moraes Leonel

É professora titular (2007) da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, onde atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, pesquisando, principalmente, os seguintes temas: narrativas brasileiras, modernismo brasileiro, Guimarães Rosa, Machado de Assis, teorias e crítica da narrativa, literatura e história. Possui graduação em Letras pela Fundação Dom Aguirre (1968), mestrado em Letras Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (1976) e doutorado em Letras Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (1985).

Raquel Terezinha Rodrigues

É docente na Universidade Estadual do Centro-Oeste (PR), onde atua no curso de Graduação em Letras, e docente colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, na UFSCar, onde ministra disciplinas e orienta trabalhos de Mestrado. Tem experiência na área de Literatura, com ênfase em Teoria Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: recepção crítica, memórias, autobiografias, Literaturas de expressão portuguesa. Possui graduação em Pedagogia pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), graduação em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Mestrado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Doutorado em Literatura (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (USP).

Regina Dalcastagnè

Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq, é professora titular da Universidade de Brasília, onde atua na Graduação em Letras na Pós-Graduação. Coordena o Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea (CNPq) e edita a revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. Foi membro do

Comitê Assessor da CAPES (2010-2013) e Professor Visitante na Universidade de Santiago de Compostela (2012). Trabalha principalmente nos seguintes temas: narrativa brasileira contemporânea, literatura e sociedade, representação literária e literatura e artes plásticas.

Rejane Cristina Rocha

É docente da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) onde atua na Graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura. Pesquisa a narrativa brasileira dos anos 80 aos nossos dias, orientando trabalhos de Iniciação Científica e Mestrado sobre obras e autores do período. Atualmente desenvolve pesquisa sobre a literatura no contexto digital. Pertence aos grupos de pesquisa (CNPq): Realismo e realidade na prosa brasileira contemporânea (UFSCar) e Grupo de estudos da narrativa (UNESP). Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1998), Mestrado (2002) e Doutorado (2006) em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

SOBRE O VOLUME

Série: Estudos Literários, nº 15

Formato: 14 x 21 cm

Mancha: 10 x 18,6 cm

Tipologia: Garamond 11/13,2

Papel do miolo: polen bold 90 g/m²

Papel da capa: cartão supremo 250 g/m²

1ª edição: 2014

Para adquirir esta obra:

STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão

Laboratório Editorial

Rodovia Araraquara-Jaú, km 01

14800-901 – Araraquara

E-mail: laboratorioeditorial@fclar.unesp.br

Site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

